وليم شيكسبير

مأساة

هاملت

أمير الدنمرك

ترجمها إلى العربية

وكتب المقدمة والحواشي نظمًا

د. محمد عناني



الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠٠٤

إهداء

إلى نهاد صليحة

بالحب والعرفان

الفهرس

الموضــوع	الصفحة

تصـدير

هذه هى التـرجمة العـربية المنظومـة الأولى - فيـما أعلم - لمسـرحية شـيكسبـير **هاملت**، استنادًا إلى الطبعة المعتمدة - طبعة آردن (Arden) - عام ٢٠٠٣ ، من تحرير هارولد جنكنز (Harold Jenkins) وكانت قد صدرت الطبـعة الأولى منها عام ١٩٨٢ ثم توالت طبعاتها وحظيت بتقدير الأوساط العلمـية والأدبية لما تميّزت به من جهد ودقة فى تحقيق النص ، وكتابة المقـدمات المستفيضة والحواشى المطولة ، فاعتمـدت عليها فيما يتعلـق بالنّص المحقّق ، ولم أخـرج عنها ، وإن كنت قـد استأنست بـآراء الشراح فى الطبعات الأخـرى حتى أضمن إخراج نصّ عربىّ دقيق يـتسم بالأمانة الكاملة للأصل ، فإذا وجدت أن الإيـجاز فى العبارة الأصليـة قد يؤدى إلى الغموض أضـفت بين قوسين مربعين ما يوضح المعنى الذى اتفق عليه الشراح ، وإن لم يتعد ذلك حالات قليلة جدًا. فإذا شذّ أحدهم عمّا ذهب إليه جمهور المفسرين بينت ذلك فى الحواشى .

ومن الطبيعى ألا تكون هذه أولى ترجمات **هاملت** إلى العربية ، نظرًا لما تتمتع به هذه المسرحية من شهـرة عالمية ، وقد أعارنى صديقى العلامة والأديب مـاهر شفيق فريد ثلاثًا منها ، وكلها ترجـمات منثورة ، أفضلها على الإطلاق ترجمة المرحـوم عبد القادر القط ، وكنت أوازن أحـيانًا بين ترجمـتى وترجمـات من سبقـونى ، فأجـد أن معظم اختـلافاتى عنها ترجع إلى اخـتلاف التفسـير ، أو الصيـاغة العربية ، أو أحـيانًا إلى اختلاف الطبعات الإنجليزية التى اعتمد من سبـقونى عليها عن الطبعة المعتمدة المذكورة . وقد أدرجت معظمها أو أهمها فى الحواشى .

أما اختيارى النظم لتـرجمة النظم والنثر لترجمة النثر فـتبرره دواعى الأمانة للأصل الشيكسبيـرى ، فالنظم جزءٌ لا يتجزأ من معنى العـمل الأدبى ، أو من دلالته الفنية ،

وتحويله إلى نثر يفقده عنصرًا مُهمًّا ، (وكذلك تحويل النثر إلى نظـم) فالنظم ليس قالبًا تصب فيه الألفاظ بل هو عامل تنسيق حيوى للفكرة والصورة أو ما يسميه هيبارد :

'the disciplined and disciplining framework of.. blank verse'

وتجريد الصياغة منه يجعلها تبدو أقرب إلى الشرح ، والمعروف أن **هاملت** مسرحية تجمع بين الشعر والنثـر ، معظمها شعر (نحو ٧٠ فى المائة) والـباقى نثر ، والنثر ليس أيسر عـند شيكسـبير من الشـعر ، فله صـعوباته المشـهورة ، من أهمـها ولع الشـاعر بالتوريات أو التلاعب بالألفاظ، وهو الذى قد يـتعذر نقله إلى لغة أخرى ، وبذلت فى هذا أيضًا جهدًا كبيرًا لإيجـاد المثيل العربى فإن لم أجده أتيت بالمقابل أو البديل ، دون أن أخرج عن المعنى الأصلى.

كان همّى منذ البداية أن أقدم أصدق صورة عـربية للنص الشيكسبيرى الذى درسناه صغارًا وعاش فى وجـداننا كبارًا - مثلما يعيش فى وجـدان العالم كله - وشاهدناه على المسرح مـرارًا ، فأصبح جزءًا من خـبراتنا بالمسرح بل بالأدب بأى لغـة كان ! وهذا فى الواقع يمثل عقـبة كبرى ، لأن الذى درج على معـرفة نص أجنبىّ بلغته الأصـلية يقارن رغمًـا عنه بين ما يعـيش فى وجدانه بتلك اللـغة وبين صورته الجـديدة ! ولم تغب عن ذهنى هذه الحقيقة فى أى لحـظة على امتداد الشهور الطويلة التى قضيتـها فى الترجمة ، لكننى لا أحاول هنا إخـراج نصٍّ عربىٍّ يحاكى الأصل صياغـة أو لفظًا بل إخراج نص عربى مماثل فى المعنـى والصورة والإيقاع للأصل ، بحـيث يكون - إن صحّ التعبـير - شيكسبير عربيًا (!) وهذا العربى يتحدث لغـة اليوم أى يستعمل اللغة العربية المعاصرة ، فى مطلع القرن الحادى والعـشرين ، ويحافظ على المستويات اللغـوية المختلفة فى النص الانجليزى ، فلكلّ شخصية لغتـها ، وعلى تماسك المواقف الدرامية ، وضغطها إن كانت مضغوطة ، وبسطها إن كانت 'مبسوطة' !

وقد استـتبع هذا أيضًا الالتزام بالبحور الـصافية فى الشعر ، على نحـو ما نجد فى نصّ شيكسبير ، وهى البحـور التى تعتمدّ على تكرار نغمة موسيقيـة أو إيقاعية (تفعيلة)

واحـدة فى الحـديث وتنويع أشكال هذه النـغمـة بالزحـاف ، وفى البنـاء بعلل الزيادة والنقص بل وفى التنويع بين التفـاعيل داخل الدائرة الخليلية الواحـدة ، وأحمد الله على أن البحور الصافية المستعملة لدى شـعراء اليوم تتيح ذلك ، وعلى رأسها الرجز (وزميلاه فى دائرة الخليل الرمل والهزج) وإن اختلط الكامل بالرجـز أحيانًا والمتقارب ، ثم ذلك البحر الذى أراه أقرب مـا يكون إلى تلبية ضرورات المسرح الشعـرى أى الخَبَب. ومثلما لجأ الشاعر فى الأصل إلـى التنويع فعلتُ هنا ، فإذا لجأ إلى القافيـة لجأت إليها ، وإذا طرحها طرحتُها ، وإذا انقلب الحوار نثرًا فى المشهد الأصلى انقلب عندى فى الترجمة ، واضعًا نصب عينى إخراج الصور الشعرية الأصلية مهما كلفنى ذلك من عناء ، حتى لو بدت غريبة أو غير مألوفة للقارئ العربى ، ما دامـت 'صـورًا حية' أى توحـى بصورٍ ما للقارئ الإنجليزى ، بخلاف 'المجاز الميت' الذى أصبح جزءًا من مـصطلح اللغة ، ولابد أن يوازيه ما يوازيه من مصطلح اللغـة المنقول إليها ، كمـا ضبطت النظم بالشكل حتى تتضح ألوان الإيقاع المستخدمة ، وربما أفاد النشء الذين لم يعـتادوا شعر التفعيلة ، وأما أرقام السطور فتـشير إلى طبعة آردن ، ولذلك أهميـته عند تفاوت طبعات شيكسـبير فى النص 'المحقق' ، وذلك مُبَيّن فى الحواشى ، وإن كان طفيفًا .

وبعـد فأود أن أعـرب عن شكرى وتقديرى للـدكتـور ماهر البطوطى ، صـديقى الكاتب والمتـرجم النابه ، الذى كان دائم التـشجـيع لى حتى أقـدم على هذه الترجـمة وأرسل إلىّ مـن نيويورك ما أحتاجـه مـن طبعـات ومـادة علمية ، وأخى الأستاذ أحمد صليـحة ، الأديب والناقـد ، الذى أرسل لى من نيـويورك أيضًا عـدة طبعـات حديثـة للمسرحية ، وزوجتى نهاد صليحة التى تحملتنى هذه الشهور الطويلة المتصلة ، وهى التى صالحتنى على **هاملت** بعد خصـام مديد ، وقبل ذلك وبعـده يأتى دائمًا امـتنانى وحبى العميق لصـديقى الحميم الدكتـور ماهر شفيق فريد ، الكاتب والـناقد، الذى قرأ النص بعناية ونبهنى إلى ما يحتاج إلى مراجعة ، فله منى جزيل الشكر دائمًا .

محمـد عنـانى

المختصرات

- (١/٢/٤) تعنى الإشارة إلى الفصل الأول ، المشهد الثانى ، السطر الرابع .
- وأسماء الكتب الأصلية واردة فى قائمة المراجع ، ومرتبة أبجديًا حسب اسم المؤلف، وأسماء المؤلفين واردة بالحروف اللاتينية هنا وفى الحواشى .
- أما الطبعات المختلفة للمسرحية ، فى المقدمة والحواشى ، فأشير إليها باسم المحرر فقط :

هيبارد = (G. R. Hibbard) محرر طبعة أوكسفورد (Oxford) ١٩٨٧ (الطبعة الجديدة ١٩٩٨) .

إدواردز = (Philip Edwards) محرر طبعة نيوكيمبريدج (١٩٨٥) (New Cambridge) ١٩٨٧ (الطبعة الجديدة ٢٠٠٣) وهابجود (Hapgood) هو الذى استكمل الطبعة الجديدة .

جنكنز = (Harold Jenkins) محرر طبعة آردن (Arden) (١٩٨٢) (الطبعة الجديدة ٢٠٠٣) .

آن بارتون = (Anne Barton) كاتبة مقدمة طبعة نيو بنجوين (New Penguin) من تحرير ت. ج. ب. سبنسر (T. J. B. Spencer) عام ١٩٨٠ .

ب. دافيز = (B. Davies) محرر طبعة ألكسندر (Alexander) ١٩٧٣ (الطبعة المستعملة ١٩٧٧) .

ألكسندر = (Nigel Alexander) محرر طبعة ماكميلان (Macmillan) ١٩٧٣ (الطبعة المستعملة ١٩٧٨) .

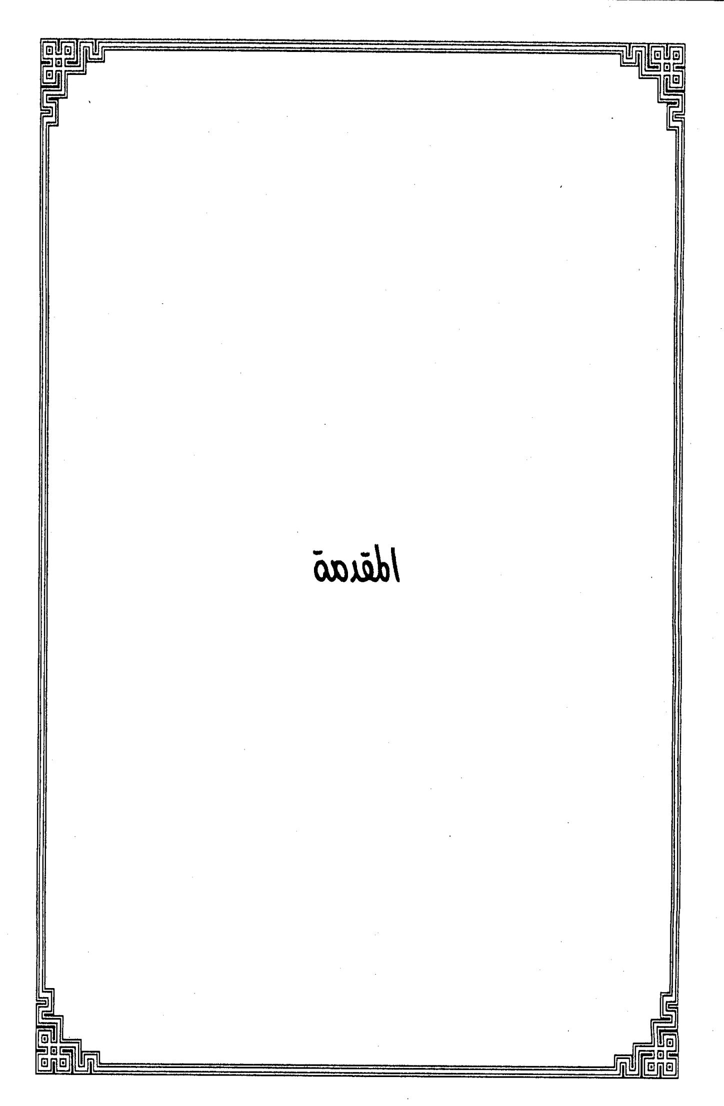
هوبلر = (Edward Hubler) كاتب مقدمة طبعة سيجنت (Signet) من تحرير

سيلفان بارنت (Sylvan Barnet) عام ١٩٦٣ ، والأخير كـاتب مقدمة الطبعة المنقحة ١٩٩٨ ومحررها أيضًا .

كيتريدج = (George Lyman Kittredge) محرر طبعة أوكـسفورد القديمة ١٩٣٩ (والطبعة المستعملة ١٩٥٧) .

دوفر ويلسون = (John Dover Wilson) محرر طبعة نيوكيمبريدج القديمة ١٩٣٤ (والطبعة المستعملة ١٩٦٨) .

ڤيريتي = (A. W. Verity) محرر طبعـة كيمبريدج القديمة عـام ١٩٠٤ والطبعة المستعملة ١٩٥٠ .



المقدمة

١ - توطئـة

مثلما فعلت فى مقدماتى السابقة لترجمـاتى لشيكسبير ، أقتصر فى هذه المقدمة على تقديم الحـقائق اللازمة لإلقـاء الضوء على المسرحـية **باعتبـارها مسرحيـة شعرية** ، أى لإيضاح ما قد يفيد القارئ العربى الذى قد لا يكون مُلمًّا بالمهاد التاريخى والثقافى للعمل الأدبى فى حدود ما تتيحه تلك المعرفة من زيادة الإلمام بطبيعته ومن ثم بتذوّقه فحسب ، وقد يستلزم ذلك أن أشير ولو عَرَضًا لآراء النقاد المتـباينة فيه على مر العصور ، وأهمهم - بطبـيعـة الحـال - كبـار نقـاد الأدب الإنجليزى فـهم أقـدر من يمثل رأى المتلقّين أى المشاهدين والقراء مـعًا ، فهم أهل اللغة التى كُـتبت بها المسرحـية ، وهم الذين تَوَجَّهَ إليهم شيكسبيـر أصلاً بهذا النصّ ، وأما آراء من قرأوا المسرحية باعـتبارها أدبًا أجنبيًا ، وأيًا كانت لغـتهم الأصلية ، فلن أقف عندها طويلاً ، مـهما يكن من صـدق بصائرهم النقدية ونفاذ هذه البـصائر إلى مناطق أخرى فيمـا يسمى بالخبرة الإنسانية التى تقـدمها المسرحـية - مناطق ربما لم يحط بهـا أهل اللغة . وأكرر إن هذه الإشـارة أو الإشارات سوف تكون عـارضة ، لأن العرض الصـادق لآراء النقاد المتـباينة فى **هاملت** منذ عهد الذيوع الجماهيرى فى أوائل القرن السـابع عشـر ، وعلى امتداد تفاوت حظوظ العمل بعد ذلك : من قبول متحفّظ عند الكلاسـيكيين الجدد فى القرن الثامن عشر ، ومن رفع إلى السمـاوات العُلىَ عند الرومانسيـين فى القرن الثامن عـشر ، ومن انطفاء جـذوة البريق بعض الشىء فى القـرن التاسع عـشر ، وحتى المعـارك النقدية التى اندلعـت فى القرن العشـرين مع مولد الحداثة أو الحداثيـة ، وأهمُّها رفض ت. س. إليوت لمذهبـها الفنى وردود الأفعال الغاضبة عليه ، وهى المعارك التى انجلى غبارها فى النصف الثانى من ذلك القرن فانفتح المجال للرؤى الموضوعية العلمية - أقول إن عرض هذه الآراء النقدية يتطلب دراسة مسـتقلة وأطول كثيـرًا مما تحتمله هذه المقدمـة ، وقد يجد الدارس المهتم بغـيته فى دراسة موجزة بقلم هارولد چكنز نشـرت فى مجلة مسح أو استقصاء النقد الشـيكسبيرى (*Shakespeare Survey*) العدد ١٨ الصـادرة عام ١٩٦٥ فى الصفـحات ٣٤ - ٤٥ . وإن كنت سأعـرض لأهمها ، خـصوصًا منذ هذا الـتاريخ ، فى القسم الأخـير من هذه

المقدمة . ومعنى هذا أيضًا أننى لا أعتـزم تقديم رأى نقدى خاص فى العمل ، وإن كان للقارئ أن يستشف موقفى النقدى العام ، مهما أحاول إخفاءه ، فى ثنايا التحليل والعرض ، ولكنى أشعر أننى ملتزم بتقديم أهم النظرات النقدية التى اطلعتُ عليها والتى تقدم حقائق لا خلاف عليها بين جمهور النقاد اليوم ، وأما المسائل الخلافية المتعلقة بتفسير النّص ، من الناحية النّصيّة الصِّرْفة ، فأنا أُرْجئها إلى الحواشى التى تتضمن أهم هذه المسائل وشتى الآراء التى أبْدَيتْ فيها .

٢ - وصف المسرحية

وأبدأ بتمهيد عام يتعلق بطبيعة العمل الأدبى الذى بين أيدينا فى صورته العربية : فأقول إنه **مسرحية شعرية** أو إبداع فى مجال **الشعر المسرحى** ، وهو النوع الشعرى الذى لم تعرفه العربية قبل أحمد شوقى ، ابن القرن العشرين ، ومن ثم فإن على القارئ الذى يبغى الحكم الصادق ألا يغفل عن هذه الحقيقة الأولى ، بل الحقيقة الجوهرية التى من المحال بدونها أن يتذوقه التذوق الحقيق به ، والدراما الشعرية ، كما قلت فى مقدمتى لترجمة **العاصفة** لشيكسبير أيضًا (القاهرة ٢٠٠٤) نوع أدبى يجمع جمعًا خاصًا بين الشعر والمسرح ، فهذان النوعان (اللذان انفصلا فى عصرنا الحديث منذ كتابة المسرح النثرى الواقعى فى أوروبا فى أواخر القرن التاسع عشر ، وما عهدناه من ترجمات نثرية للمسرح الشعرى فى الوطن العربى) كانا دائمًا نوعًا واحدًا ، بل إن نشأة المسرح نفسه كانت شعرية ، ولا حاجة بى لأن أقول بأن هيمنة المسرح النثرى ، ونشأة الرواية الطويلة (the novel) فى العصر الحديث ، قد عدّلتا من بعض مفاهيم الكثيرين للمسرح الشعرى ، فأصبح البعض يعالج النصوص المسرحية الشعرية معالجة النصوص النثرية التى تميل فى معظمها إلى الواقعية ، أو معالجة الرواية النثرية التى (مهما تبلغ شاعريتها ورمزيتها) عادة ما تتناول تفاصيل الحياة الواقعية التى تبعدها عن طبيعة المسرح الشعرى. وأصبح البعض الآخر - نتيجة الفصل بين النوعين فى القرن العشرين - يتوقع أن يجد الشعر بمفهومه الغنائى (lyrical) فى الدراما الشعرية ، فإذا لم يجده استاء أو خاب

أمله ، وحار فريق ثالث أين عساه يجد الشعر فى حوار أو فى تأملات تنبع من موقف درامى أو تصب فيه ، فتوحى بالواقعية التى أصبح النثر مستأثرًا بها .

الشعر فى المسرح الشعرى لا يقتصر على ما قد نصادفه فيه من منظومات أقرب إلى الشعر الغنائى ، من حيث ضغطُ التعبير ، أو الصورة الموحية ، أو تكثيف الإحساس فى عبارة أو كلمة ، بل هو يكمن أيضًا فى صلب الحدث الدرامى نفسه ، فى الصراع وما يستدعيه من مقابلات وتوازيات أو ألوان التضاد وظلال معانى ذلك ، وهى التى تقابل فى لغة المسرح ألوان الحيل البلاغية المعروفة فى لغة الشعر ، وكل هذا ينبع فى الواقع من البناء الدرامى الذى لا يقتصر - كما يتصور البعض - على الخطوط العامة أو العريضة للحدث بل يمتد ليشمل دقائق الأبنية الصغرى فى الحوار الذى يبنى الموقف ، **فالتوتر** الذى يميز الحوار الشعرى يشبه التوتر النابع من البناء العام وإن كان على نطاق ضيق ويتسم **بالحركة الدائبة** (Dynamism) فعندما يتوجه هوراشيو لإخبار هاملت بأن شبح أبى هاملت ، الملك الراحل ، ظهر للحراس فى الليلة السابقة ، يبدأ المشهد الفرعى (اعتبارًا من السطر ١٦٠ فى المشهد الثانى من الفصل الأول) بحوار واقعى يرحب فيه هاملت بصديقه وزميل دراسته فى الجامعة ، ويتطرق الحديث إلى وفاة الوالد وزواج الوالدة وإذ بهاملت يقول فجأة (السطر ١٨٤ وما بعده) :

- أَبِى ! إِخَالُ أَنَّنِى أَرَى أَبِى !

فيفزع هوراشيو :

- وَأَيْنَ يا مَوْلاَىْ ؟

ويرد هاملت :

- بَعَيْنِ ذِهْنِى يا هُورَاشْيو !

فيقول هوراشيو :

- رَأَيْتُهُ مَرَّهْ ! . . . إلخ .

هذا الحوار السريع الذى يعتمد على التورية الدرامية (dramatic irony) حوارٌ منظوم، ولكن الشعرفيه لا يرجع حقًّا إلى النظم ، بل إلى التورية أى إلى **ما يواريه** المؤلف عن شخصية ما ويكشف عنه للنظارة (أو للقراء) بحيث نجد معنى خبيئًا يتوارى فى الموقف وراء الموقف الظاهر ، سرعان ما يتأكد عندما يقول هاملت 'لنْ أشْهَدَ أبدًا رَجُلاً مِثْلَهْ' (١٨٨) فيعود هوراشيو ليقول 'أَظُنُّ أنّنى رَأَيْتُهُ البَارِحَهْ !'

وقبل أن نسرع فنقول إن هذه حيلة درامية محضة ، (إذ سرعان ما يشهد هاملت 'شبحًا' **مثل أبيه**) علينا أن ننظر فى خصائص التعبير الشعرى هنا : إنه يتسم بدقة من العسير أن تجدها فى الحياة الواقعية ، فالرؤية غير الشهادة ! الرؤية تتضمن معنى الرؤيا، والفعل الذى يستخدمه هاملت أولاً (see) يفيد ذلك ، واللغة الانجليزية تصف أى نبىّ من الأنبياء بأنه صاحب رؤى (seer) وأما الشهادة فهى بعين الجسد ومباشرة فقط ، إذ يقول هاملت (look upon) وهو يقول 'مثله' (his like) والحراس قد استخدموا التعبير نفسه فى وصف الشبح ['أوليس شبيهًا بالمَلِك ؟ - بل وكما تشبه نفسك' (١/١/٦١) ويعودون إليه فى 'شبح شبيه بالملك' (١/٢/١٩٩) أقول إن هذه المقابلات الدقيقة فى النسيج (texture) هى التى تميز لغة الشعر ، وتتضافر لكى تخلق المقابلة بين الرؤيا والمشاهدة ، بحيث نجد الخيط الدرامى الممتد منذ المشهد الأول وقد اكتسى صفة الصورة الشعرية ، وذلك من خلال المقابلة بين المشاهدة العينية (التى يشارك فيها الجمهور) والرؤيا الذهنية التى يراها هاملت ، بحيث يلتقى الوهم بالحقيقة فى تعبيرات مثل 'يشبه' و'شبيه' و'مثله' وبحيث تتأرجح 'حقيقة' الشبح بين الواقع والوهم ! أى إن الصورة الشعرية قد نُسِجَتْ لا من 'تشبيه' شىء بشىء ، بل من إضفاء صورة على صورة (superimposition) - إضفاء صورة الوهم على ما **نراه واقعًا** ، وإضفاء صورة الواقع على ما قد يُظَنُّ به التوهم ! وتظل هذه الصورة الشعرية حيّة فى المشاهد التالية ، بحيث يساهم 'التوتر' فيها فى تصعيد الخيط **الدرامى الشعرى** الذى يلقى بالبطل فى الحيرة التى تفرض عليه نشدان الحقيقة التى لا تأتيه إلا عندما يستمع إلى اعتراف الملك بلسانه فى آخر المشهد الثالث من الفصل الثالث !

هذه إذن دراما شعرية أو شعر درامى بالمعنى الذى حدده ت.س. إليوت (انظر مقدمتى **للعاصفة**) وهى مأساة أو تراجيديا (tragedy) سواء بالمعنى الشائع القديم وهو سقوط العظماء فى لجة المعاناة حتى ملاقاة الموت أخيرًا (حتى وإن اختلف ذلك المعنى بعض الشىء عن تعريف أرسطو بسبب عدم تحديد 'الهمارتيا' أى الخطأ التراجيدى أو بسبب الخلاف عليه) أو بالمعنى الحديث وهو مكابدة الهمّ الناجم عن مواجهة روازح فكرية أو نفسية تحتم النهاية الفاجعة ، وهى مأساة لها طابعها الحديث الذى تحدده آن بارتون قائلة :

> إن هاملت تمثل لحظة تاريخية وثقافية فارقة ، وهى اللحظة التى يتجسّد فيها الإنسان الحديث فنيًا - الإنسان الحديث بمعنى الإنسان المتشكك ذى التركيب المعقد ، الذى يمزّق نفسه ، وقد فقد الثقة فى علاقاته بالآخرين وبعالم من الأعمال البطولية قد يكون عالمًا وهميًا . (ص ١٧) .

وهى مأساة تعج بالحركة و**'التنوع'** ، على حد قول الدكتور جونسون ، بحيث يتعذّر على الناقد أن يسرد أحداثها فى كلمات يسيرة ، والتنوع لا يقتصر على الأحداث، بل يمتد إلى النغمات الشعرية (والنثرية) والتفاوت بين الجد والهزل ، والثراء الذى لم نعهده من قبل فى ألفاظ شيكسبير (أعدّ أحد الباحثين واسمه إليوت سلاتر Eliot Slater رسالة للدكتوراه عام ١٩٨١ غير منشورة أحصى فيها أكثر من ٦٠٠ كلمة جديدة، بمعنى عدم استعمالها من قبل فى أعمال شيكسبير) وحفول النص بما يشبه الأقوال المأثورة ، والعبارات التى أصبحت جُزْءًا لا يتجزأ من اللغة الإنجليزية المعاصرة ، وسوف يرى القارئ فى النص العربى نماذج كثيرة لها ، كلها منظوم ، وبعضها مُقَفىً ، وما أكثر ما نسمع فى الحوار العادىّ اليوم مقتطفات من **هاملت** حتى ولو وُضِعَتْ خارج سياقها الأصلى ، وقد لا يكون هذا راجعًا إلى أى بلاغة خاصة فى هذه العبارات بل إلى شيوع المسرحية وذيوعها !

ومن السمات البارزة لهذه المسرحية ، إذا أردنا استكمال الوصف ، قدرتُها على تجاوز تفاصيل الحدث المسرحى الدقيق بقوة التأمل الشعرى لما يمسّ الإنسان فى كل زمان

ومكان ، أى انتقالُها بالشعر من الخاصّ إلى العامّ بسهولة لا نجدها إلا فى أجمل أعمال شيكسبير التالية ، وخصوصًا فى **العاصفة** ، وتميُّزها فى ذلك بالصياغة المحكمة لمشاعر إنسانية عامة ما لبثت أن أخرجتها من سياقها وفتحت لتأملات النقاد باب الشطحات الجانحة ، فهى - كما يقول هيبارد - مسرحية ''تدعو إلى التأملات الحَدْسِيّة'' (ص ٣٨) وهى التأملات التى أتت بتخمينات أقرب إلى التخرصات ، على نحو ما أبيّن فى الحواشى ، عند التعرض للشرح ، بحيث يجد الناقد نفسه وقد قرأ فى النّصّ من أفكاره هو ما لم يقل به هاملت ، أو لم تقل به الشخصية التى تتحدث ، وكثيرًا ما كنا نقرأ نقدًا لنقاد يضيفون من خيالهم ما يستكمل لديهم أى شىء لم يصرّح به النّص ، وكانت النتيجة أن وجدنا النقاد منذ مطلع القرن العشرين وتحديدًا منذ كتاب برادلى Bradley '**التراجيديا الشيكسبيرية**' عام ١٩٠٤ يعالجون هاملت باعتباره شخصية حقيقية أى شخصية تاريخية ، ويفسرون من ثَمّ شعره تفسيرهم لشعر شاعر غنائى يتأمل الوجود والعدم ، أو يفسرون الأحداث والشخصيات تفسيرهم للرواية النثرية التى لابد (فى رأيهم) أن تقول كل شىء ، يشجعهم على ذلك تنوع الحدث وطول المسرحية وثراؤها .

هذه إذن هى السمات العامة للمسرحية ، وأنتقل الآن إلى بعض الحقائق اللازمة لإيضاح النص .

٣ - مصادر الحبكة

يولى محققو طبعات **هاملت** أهمية كبرى لما يسمى بمصادر 'قصة هاملت' (The Hamlet story) ، والقصة هنا تعنى حكاية ما يحدث لهاملت لا المسرحية ، ويندر أن تجد طبعة لا تولى هذه المصادر أهمية كبرى ، ويكفى أن أقول إن طبعة آردن التى اعتمدت عليها فى الترجمة تخصص أربعين صفحة لدراسة هذه المصادر - ومن الصفحات التى لا تقل عدد كلمات الصفحة منها عن أربعمائة كلمة ! ولما كانت مصادر 'القصة' لا تعنى القارئ العربى كثيرًا ، فسوف ألخصها فى أقل عدد ممكن من الصفحات .

أَقْدَمُ نصّ 'للحكاية' مكتوب باللاتينية فى كتاب عنوان (*Historiae Danicae*) أى **قصص دنمركية** ، كتبها مؤلف يدعى ساكسو Saxo وقد أضيف لاسمه لقب (Grammaticus) الذى يعنى 'العالم' أو المتبحّر فى العلم (وقد يعنى 'الأديب' بتعبيرنا المعاصر ، وقد يوحى بالمتأدّب أيضًا) فأصبح اللقب جزءًا من الاسم أو كاد ، وقد كتب ساكسو تلك القصة فى الفترة ١١٨٠ - ١٢٠٨ ، على خلاف بين الباحثين فى تحديد تاريخها ، وقيل إنها تضم تسجيلاً لأحداث تاريخية وقعت فى شمالىّ أوروبا ، ومثل هذه الأحداث يغلب عليها الطابع الأسطورى بطبيعة الحال ، وقد ترجمها فرنسى يدعى بلفوريه (Belleforest) إلى النشر الفرنسى عام ١٥٧٠ بعنوان **قصص مأسوية** (*Histoires Tragiques*) وترجم أحدهم منها '**قصة هاملت**' (*The Historie of Hamlet*) إلى الانجليزية، والطبعة الوحيدة المتاحة من هذه الترجمة تحمل تاريخ ١٦٠٨، أى إنها لاحقة على نشر الطبعتين الأولين لمسرحية شيكسبير ، وإن كان هذا لا يمنع من وجود ترجمة لها فى تاريخ سابق على هذا ، أو أن شيكسبير قد اطلع على القصة بالفرنسية .

أما القصة فى صورتها الأصلية فهى تتسم بكل خصائص ذلك العصر ، والبلد الذى كتبت فيه أو 'ولدت' فيه ، أى فى عصر الوثنية قبل دخول المسيحية ، ويقول جولانتز (Gollancz) فى كتابه عن **مصادر شيكسبير** الصادر عام ١٩٢٦ ، حسبما يقتطف ذلك ڤيريتى ، إن الأدب الاسكندنافى ما زال يتضمن إشارات إلى وجود أسطورة عن هاملت (أمليث = هاملت) أقدم كثيرًا مما يرويه ساكسو ، ''وتوجد فى الأدب الأيسلندى إشارة إلى هاملت تسبق ساكسو بنحو مائتى عام ، وحتى اليوم نجد اسم 'أملوث' (Amlothe) أى هاملت ، مرادفًا لصفة 'الأحمق' بين الناس هناك'' (ڤيريتى - ص ١٣) . ولا شك فى انتماء القصة إلى ما نسميه اليوم بالأدب الشعبى الذى يمزج التاريخ بالأسطورة ، وموجزها أن والد هاملت هُورْوِنْدِلْ (Horwendil) وعمه فِنْجو (Fengo) كانا يحكمان شبه جزيرة الدنمرك أى جوتلاند (Jutland) معًا فى ظل حاكم مملكة الدنمرك (التى تتكون من شبه الجزيرة ومن المنطقة الداخلة فى أوروبا معًا) واسمه

روريك (Roric) (وهذه هى الأسماء التى أوردها ساكسو ، وفقًا لما يقوله بيتر فيشر (Fisher) الذى أصدر ترجمة جديدة للنص عام ١٩٧٩) وكان هورونديل ، والد هاملت، شجاعًا مقدامًا فأثار الحسد فى قلب ملك النرويج - كوليروس (Coller(us - فدعاه إلى منازلة فردية قتله فيها المقدام والد هاملت ، الأمر الذى حظى بإعجاب روريك ، فزوّجه من ابنته جروتا (Gerutha) فولدت له هاملت . واندلعت الغيرة فى قلب فنجو من نجاح أخيه فقتله وتزوج أرملته . وخاف أمليث اليافع أن يناله الأذى فتظاهر بالبله ، وصار يصطنع الغباء ويلوث نفسه بالتراب ! وجعل ينحت من الخشب عصيًّا معقوفة ، ويحمى أطرافها فى النار حتى تكتسب بعض الصلابة ، فإذا سأله سائل أجاب عنها قائلاً إنها الحراب التى سينتقم بها لمقتل والده ! وكان الناس يضحكون منه ، ولكن عمّه داخله الشك وخشى أن يكون فى كلامه معنى جاد ، فأحب اكتشاف الحقيقة بأن دَسّ له أو رمى فى طريقه بفتاة جميلة ، واثقًا من أن غرائز الفتى سوف تفضحه ، لكن أخًا له بالتبنّى كان يحبه فأحاطه علمًا بالمكيدة وحذّره منها ، وكانت تلك الفتاة تحبه أيضًا بسبب نشأتهما معًا واقترابها منه روحًا وعقلاً ، فوافقت على إنكار علاقته به ، ولما زعم هو وجود علاقة ، تأكد للناس أنه أبله أو مجنون ، ولكن الملك لم يكن مطمئنًا ، فأشار عليه أحد أصدقائه بإجراء اختبار جديد يواجه فيه والدته فلعله يبوح لها بالسِّرّ ، وقال إنه سوف يختبئ حتى يسترق السمع إلى ما يدور ، ولكن الفتى تصنّع الجنون فجعل ينعق كالغربان ويرفرف بيديه كأنهما جناحان وانقض على صديق الملك فقتله وقطّع الجثة ورماها للخنازير ! ثُم أفضى لأمه بسرّ جريمة عمه وسرّ تظاهره بالجنون ، وأقنعها بالتوبة.

وعندما قال إنه قتل صديق الملك وفعل ما فعل به لم يصدقه أحد ، وزاد إيمان الناس بأنه مجنون ، ولكن عمّه 'فنجو' زادت شكوكه ، وقرر التخلّص منه ، فأرسله إلى انجلترا مع اثنين من الحراس يحملان أمرًا بقتله ، ولكن هاملت غافلهما أثناء نومهما واستبدل أمر قتلهما بأمر قتله ، وزاد فى الخطاب الموجّه إلى ملك انجلترا طَلَبًا بتزويجه ابنته ، وحدث ذلك كله ، وكان قبل رحيله قد طلب من والدته تعليق رايات ضخمة

فى القاعة الملكية وأن تقيم مأتمًا له بعد عام من رحيله ، وفى اليوم المحدد بعد انقضاء العام وأثناء المأتم عاد ليفاجئ الجميع . ومن ثم أقام حفلاً للأشراف الحاضرين شربوا فيه حتى غابوا عن الوعى ، فأنزل الرايات المعلقة عليهم وثبّتهم فى أماكنهم بالأخشاب المعقوفة التى كان قد أعدها ، ثم أضرم النار فى القاعة واتجه إلى غرفة الملك حيث ينام، وكان القائمون على 'الأمن' فى القصر قد ألصقوا سيف هاملت فى غمده لأنه كان يجرح نفسه به ، فقام هاملت بوضع سيفه مكان سيف الملك وأخذ سيفه ، وأيقظه وقال له إن وقت الثأر قد حان ! وعندما حاول الملك الدفاع عن نفسه لم يستطع (لاستحالة إخراج السيف من الغمد) ، فقتله هاملت بالسيف الملكى نفسه ، وفى اليوم التالى ألقى هاملت خطبة رنانة فى الجموع المحتشدة لتحيته ، أعلن فيها تنصيب نفسه ملكًا .

هذا هو موجز القصة كما أوردها الدارسون ، وأحدثهم جنكنز وإدواردز وهيبارد ، ولكن بعض الكتاب المعاصرين يشيرون إلى مسرحية أخرى فُقِد نَصُّها أو لم تُطبع أصلاً ، أسموها أور - هاملت (*Ur - Hamlet*) ونسبوها إلى توماس كيد، المعاصر لشيكسبير ، وقيل إنها كانت تتضمن ظهور شبح والد هاملت ليحث ابنه على الأخذ بثأره ، وقيل أيضًا إن مسرحية **المأساة الإسبانية** (*The Spanish Tragedy*) التى كتبها كيد تَدِينُ مثل **هاملت** لتلك المسرحية المفقودة بالكثير ، منها خلفية الحروب الدائرة بين بلدان شمال أوروبا ، وتنقّل السفراء بين البلدين ، وتشكّك هاملت فى الخطاب الذى وصله فى المسرحية المفقودة (الذى يقابل هيرونيمو فى **المأساة الاسبانية**) ليعلمه بقاتل أبيه، مثلما تشكك هاملت فيما قاله الشبح هنا ، ومنها لوم هاملت نفسه على تأخره فى الانتقام ، بل واتهام نفسه بتفضيل القول على الفعل . ومنها التضاد بين أفعال هيرونيمو - وهو فى **المأساة الإسبانية** أب ينشد الثأر لمقتل ابنه ، وبين أفعال الآباء الآخرين ، والتضاد بين أفعال هاملت وبين أفعال الأبناء الآخرين فى النص الشيكسبيرى ، ومنها قيام هيرونيمو بإعداد عرض مسرحى لكنه لا يمثل الجريمة (كما هو الآن هنا) بل يمثل الانتقام . ومنها أيضًا مشهد المبارزة بالسيوف فى النهاية ، يسبقه التصالح بين طالب

الثأر وغريمه ، كمـا يحدث هنا بين هاملت ولايرتيس ، أضف إلى ذلك وجود بطلة فى **المأساة الإسبانية** يعارض أبوها وأخوها حـبها للبطل ، ووجود امـرأة أخرى ، هى زوجة هيرونيمو ، تصاب بالجنون آخر الأمر ثم تنتحر .

ولكن أى دارس لمسرحية **هاملت** الشيكسبيرية **والمأساة الإسبانية** لتوماس كيد سوف يجد فرقًا هائلة فى المعالجة حتى على مستوى الحبكة البسيطة نفسها ، لا مجال للخوض فيها ، وهـو ما يقطـع بأن افتراض تشابه الـنص المفقـود والمنسـوب لتوماس كيد افتراضٌ لا يحمل دلالات فنية كبيرة ، فقيمة العمل الفـنى لا تكمن فيما فيه من عناصر قصصية أو بعض المواقف التى قـد تكون شائعـة فى كتـابات مؤلفين آخـرين ، بل فى المعـالجة الخاصة التى تمليها رؤية فنـية موحدة أو متسقة ، تمنحها الـتماسك والترابط والقدرة على الإيحاء والتأثير ، وهذه الرؤية عند شـيكسبير **شعرية** كما أوضحت فى التـمهيد بوصف المسرحـية، وهى بذلك لا تدين إلا بعـناصر لا تشكل وحدة فـيمـا بينها ، وقـد وجد الدارسـون مصادر أخـرى قد يكون شـيكسـبير قـد استـوحاها فى كـتابة بعـض أجزاء مسرحـيته، مثل الحـادثة الحقيقـية التى يرويها المؤرخون عـن أصول المسرحية الـصغرى (playlet) أو 'المسرحية داخل المسرحية' وعنوانها **مقتل جـونزاجو** (انظر الحواشى) ، ومنها مـا قرأه عن ولع رجال القصـر فى الدنمرك بالشراب والسُكْر والعربدة فى كـتيب نشره 'ناش' (Nashe) معـاصره عـام ١٥٩٢ ، ومنها مـا عرفه عن مـرض الاكتـئاب السـوداوى من كتاب كتـبه تيموثى برايت (Bright) عـام ١٥٨٦ عن ذلك المرض (انظر الحـواشى) ومنها مـا استـقاه عن صـور الموت والروح والإنسـان من مقـالات مونتـانْىْ (Montaigne) الفرنسى ، سواء فى الترجـمات الانجليزية السابقة للمسرحـية (لا ترجمة فلوريو (Florio) اللاحقة لهـا) أو فى الأصل الفرنسى . وكفى بهذا استعـراضًا لمصادر **هاملت** .

٤ - الواقعية النفسية

يعتبر بعض النقاد **هاملت** من مسرحيات المشكلة أو المسرحية المشكلة (problem plays) والتعبير هو عنوان كتاب تليارد المشهور (١٩٥٠) (Tillyard) أما المعنى الأول فيوحى بأنها تعالج 'قضية ما' أيا كان لونها ، والمعنى الثانى يشير إلى الخلاف الذى يشوب أى محاولة لوضع تفسير نهائى لها ، أو مقنع للجميع ، وهو المعنى الذى يرمى إليه هارى ليفين (Harry Levin) الذى يقول بأنها أكثر مسرحيات شيكسبير إشكالاً ، والكلمة التى يستعملها ليفين هى كلمة (problematic) قبل أن تتحول هذه الكلمة ، قياسًا على نظيرتها الفرنسية إلى اسم ونترجمها نحن بالإشكالية (انظر **فصلية شيكسبير**، العدد ٨ ، ص ١١٥ *Shakespeare Quarterly*) فالمسرحية، على ثرائها وتنوعها الذى امتدحه الدكتور جونسون ، بل وعلى طولها الذى لا تشاركها فيه مسرحية أخرى لشيكسبير ، تترك بعض الأسئلة دون إجابة ، مثل تلك التى عَرَضْتُ لها فى الحواشى، كأن يسأل سائل هل هوراشيو مقيم فى ميناء إلسينور أم زائر له وللقصر الملكىّ فحسب ؟ (انظر الحاشية على ١/٤/١٢ - ١٣) وكيف يتفق وصف فورتنبراس أولاً بالتمرد والطيش ، ثم يُمتدح فى آخر المسرحية ويتولى حكم الدنمرك ؟ وكيف يتفق وصف هاملت بأنه 'شاب' أو 'فتى' أو 'يافع' مع قول حفار القبور إن هاملت فى الثلاثين (حاشية ٥/١/١٣٩ - ١٥٧) وأين مكان السطور التى أضافها هاملت إلى حديث الممثل؟ ومن يا ترى شاهد أوفيليا وهى تغرق دون أن يحاول إنقاذها ؟ ويقول جنكنز (ص ١٢٣) إن هذه تناقضات طفيفة ، وإنها قد ترجع ، فى نهاية الأمر ، إلى ''ما أطلق عليه [الناقد] وولدوك (waldock) تعبير 'الخرافة الوثائقية' ('documentary fallacy') وهى عادةُ تناول عملٍ أدبىٍّ خيالىٍّ كأنما كان سجلاً لأحداث فعلية تاريخيّة يمكن استنباط حقائق أخرى منها'' . حقيقة أن أحدًا لم يعد يشارك برادلى سؤاله : أين كان هاملت عندما قُتل أبوه ؟ ولكن الخلاف ما زال قائمًا مثلاً حول عدم تأثر الملك بالتمثيلية الصامتة التى تصوّر الجريمة التى ارتكبها (انظر الحاشية على ٣/٢/١٣٣) .

ولا ترجع المشكلة (أى تعدد أمثال هذه الأسئلة) إلى 'قوة التخيل الإبداعية'

(imaginative power) التى يتميز بها هذا النص عن سواه ، على نحو ما يقول به جنكنز ، بل ترجع فى ظنى إلى أن المسرحية قد أصبحت جزءًا لا يتجزأ من دراسة الأدب الانجليزى ، بل والأدب العالمى ، وإلى ما أصبح لها من تأثير فى كتابات الغربيين على نحو ما نراه مبثوثًا فى كتاباتهم من شذرات منها ، وأما نحن العرب الذين نقرأ النّصّ باعتباره نصًّا أجنبيًا (إلى حد ما) فما زال بعضنا يطرح هذه الأسئلة وغيرها ، ولكننا نشارك الغربيين على أية حال فى أننا جميعًا نشأنا فى عصر الواقعية التى تتطلب 'محاكاة الطبيعة' محاكاة صادقة (وخصوصًا فى التمثيل ، وإن كانت ثم دلائل على بعض تباشير الخروج عليها) ، فغدونا نطلب من شخوص أى عمل أدبى أن يتصرفوا وفق المعايير النفسية التى اعتدناها ورضيناها . وليس فى هذا غرابة ، فكل عصر يفسر آدابه وفق معايير العصر ويقيسها بمقاييس العصر ، ولكن مسرحية **هاملت** قد عانت أكثر من غيرها بسبب شهرتها ، حتى بيننا نحن العرب ، لأن 'الخرافة الوثائقية' قد استتبعت نشأة ما يسمى بالواقعية النفسية (psychological realism) بمعنى التساؤل عما نتوقعه من الشخصية 'منطقيًا' فى أى ظرف من الظروف قياسًا على ما نعرفه من علم بنفس الإنسان ، بل وقياسًا على أنفسنا باعتبارنا من الأسوياء .

وقد شجع على هذا الاتجاه النقدى ازدهار فن الرواية ، وهو الفن الذى يتيح للكاتب أن يقدم تحليلات ضافية لنفوس الشخصيات ودوافع أفعالها ، فكاتب الرواية لديه المساحة الكافية للعرض والتحليل والمقارنة ، وأما فى المسرح فمهما اجتهد المؤلف فى إتاحة الفرصة لأحد شخوصه بالحديث عن نفسه ، فلن يتمكن من 'تغطية' كل شىء ، وأضيف هنا من خبرتى الشخصية بالكتابة المسرحية - وبكل تواضع - أن المؤلف محكوم بوقت العرض المسرحى وبطول النّص ، فهو لا يستطيع الإسهاب الذى قد يُفْقِد النص 'حركته' و'سخونته'، ومن ثم فقد يكتفى بالإيحاء دون التصريح ، وقد يلجأ إلى التكرار حتى يضمن إدراك سامعيه لما يقول ، وأحيانًا ما يعتمد على وسائل أخرى غير التحليل ، منها الجمع والتركيب والمقابلة وسرعة الانتقال من موقف لموقف ، فإذا كان ما يكتب شعرًا فربما استعان بالصور المتقاربة أو المتجانسة أو المتضاربة ، وقوة الصورة

الشعرية فى المسرح تختلف عنها فى الشعر الغنائى (أى فى القصيدة التى يقولها المؤلف على لسانه) فهى 'تخدم' الموقف فحسب ، سواء فى ذاتها وفى حدود الشخصية أو بالتعاون مع غيرها لإشاعة جو عام فى المسرحية الشعرية يخاطب فينا مشاعرنا الدفينة وإن كنا لا نعيها بالعقل الواعى كل الوعى (مثل صور 'العفن' و'المرض' و'التوحش' الشائعة فى هاملت) وربما استعان بقوة النظم كعامل تنسيق له دوره فى تدفق الكلام المسموع ، فإذا انكسر الإيقاع كان ذلك دليلاً على خلل ما ، ربما لم يخاطب العقل الواعى مخاطبة صريحة .

وقد أدى اهتمام شيكسبير بالشخصية المحورية (هاملت) إلى أن وجّه النقاد كل اهتماماتهم أو جُلّها إليه كأنما كانت المسرحية دراسة نفسية خالصة لبطل كامل الأبعاد يحق لنا إخراجه من العمل ، على نحو ما يفعل برادلى الذى يقول ''إن القصة كلها تدور حول الشخصية الخاصة للبطل'' (ص ٨٩ من **التراجيديا الشيكسبيرية**) ، أو كأن مسرحية **هاملت** ''فيما يتعلق بالدافع فيها واهتمامها الأساسى ، دراسة نفسية خالصة ، وأن هذه الدراسة تحتل المكانة الأولى ، ويأتى فى المرتبة الثانوية الحدث الدرامى برمته'' ، وعلى نحو ما يقول تشيرتون كولينز (Churton Collins) فى كتابه **دراسات فى شيكسبير** (ص ٢٨٩) *Studies in Shakespeare* الذى أصدره عام ١٩٠٤ (عام صدور كتاب برادلى) وفى العام نفسه نجد ڤيريتى يكتب فى مقدمته لطبعة هاملت ما يفيد بأن **هاملت** قناع للمؤلف نفسه ، ويعجب ممن يزعمون انفصال شخصية المؤلف عن عمله ، ومعنى هذا هو التركيز على هاملت باعتباره إنسانًا مستقلاً بل يكاد يكون من لحم ودم . وهاك ما يقوله حرفيًا :

''أعتقد أيضًا أن أحد الأسباب القوية التى تزيد من مغزى **هاملت** (مثل **العاصفة**) للكثيرين هو الإحساس بأننا هنا نقترب من شيكسبير نفسه ، وأن المأساة تتضمن قدرًا من الكشف عن الذات ، ويرفض بعض النقاد بطبيعة الحال رفضًا قاطعًا التفسير الشخصى لمسرحيات شيكسبير ، إذ يصرون على أنه يتجرد من شخصيته فى فنه تجردًا تامًا ، وبأن علينا أن

> نعتبر ما تقوله الشخصيات أقوالاً 'درامية' محضة ، وبأنه أبعد ما يكون عن أن "يفتح لنا قلبه" فى مسرحياته ، بل هو يسير فى فلك من الخيال البحت ، وبحيث لا يصوّر فى عمله حياته الخاصة وخبرته ، ولا حياة أمته وخبرتها . وأعترف بأننى لا أستطيع أن أفهم هذه النظرية ، نظرية تجرد المؤلف من شخصيته أو الانفصال المطلق بين المبدع وما يبدعه ، بل ولا أتعاطف مع الرأى الذى يقول إننا لا نستطيع على الإطلاق أن نعرف متى عبر شيكسبير عن ذاته فى مسرحياته ، فأنا أرى أن مسرحياته وثائق تخبرنا بالكثير عن شيكسبير . . . وعن نظرته للحياة" (ص ٣١ - ٣٢) .

ويمضى ڤيريتى فى تحديد 'الخبرات الشخصية' التى يصوّرها شيكسبير فى المسرحية ، مستشهدًا بأقوال للكاتب إمرسون (Emerson)والناقد هيرفورد (Herford)، مضيفًا أن اسم ابن شيكسبير الوحيد الذى توفى فى عام ١٥٩٦ كان هامنت (Hamnet) وأن والد شيكسبير توفى فى عام ١٦٠١ ، ومستعرضًا الأحداث السياسية فى عصره ، ومنها حبس ساوثامتون (Southampton) صاحب الفضل على شيكسبير وراعيه (والمعروف أن الشاعر أهداه قصيدته **اغتصاب لوكريس** (*The Rape of Lucrece*) **وڤينوس وأدونيس**) (*Venus and Adonis*) بعد اتهامه بالتواطؤ فى مؤامرة إيسيكس (Essex) قائلاً إن هذه الأحداث على الأرجح قد "نفثت روح الحميّة فى تعبيرات هاملت عن الحزن" وعن الصداقة ، وينتهى إلى أن يقول :

> "إن شيكسبير يجعل هاملت ينطق بالغضب والاستياء فى بعض المواضع، مما هو أقرب إلى مشاعر أحد أفراد الرعية منه إلى مشاعر الأمير، بل إن التهم التى يرمى بها المجتمع والحياة هى نفسها التى يرميهما بها شيكسبير فى **السونيتات** ، بحيث لا أستطيع شخصيًا إلاّ أن أنتهى إلى أن شيكسبير نفسه قد خاض (فى المأساة التى تصور **السونيتات** خطوطها العريضة) غمار قدرٍ كبير من الأحزان والوحشة التى يجعل هاملت يعبر عنها ، إن لم يكن قد خاض غمارها جميعًا" . (ص ٣٢) .

ويكفى ذلك (لأن ڤيريتى لا يتوقف هنا بل يضـرب نماذج أخرى 'تقطع' فى رأيه بأن هاملت يتحدث إلى حـد ما بلسان شيكسبـير ، كحديثه عن التمـثيل والممثلين إلخ) أقول يكـفى هذا للتدليل على هذا الاتجـاه الذى برّر فى نظر بعض كـبار النقـاد معـالجة **هاملت** باعتبارها دراسـة لنفسية البطل كأنما هى قناع للمـؤلف ، والإيحاء المضمر هو أن الشعـر الذى ينطق به يمثل موقف إنسـان مستـقل يكاد يكون - كمـا قلت - شخصـية حقيقية ، أى وُجدت فى التاريخ ، وهو الاتجاه الذى دفع عالم التحليل النفسى البريطانى (ألفريد) إرنست جونز (الشـهير بـ Ernest Jones) إلى أن يكتب مـقالاً عـام ١٩١٠ ينسب فيه سلوك هـاملت فى المسرحية إلى عقـدة أوديب ، أى التعلّق المَرَضى بوالدته ، الأمر الذى فتن الكثيـرين لجدّته وطرافته ، ودفع ذلك العالم إلى تنقـيح المقال والتوسع فى مادته حتى تحول إلى كتاب أصدره عام ١٩٤٩ فى لندن ، بعنوان **هاملت وأوديبوس** (***Hamlet and Oedipus***) .

ورغم قول بعض الكبـار - حتى برادلى نفسه - بأن المسـرحية أهم من الشخـصية التى أبدعهـا شـيكسبير ، فـإن الاتجـاه النقـدى المذكور لم يمـت تمامًا . فـقبـل أن ينبـه ت. س. إليـوت إلى أن ''مسرحية **هاملت** هى المشكلة الأولية ، وأن شخـصية هاملت هى مشكلة ثانوية فحسب'' (**مقالات مختارة**، ١٩٣٢ ، ص ١٤١) (*Selected Essays*) كـان برادلى قد عـاد فى كتـابه المذكور (ص ١٧١ - ١٧٤) فـقال إنه يُحِسُّ فى حـدث المسرحية بوجود 'قوة جبارة' غامضة تتجلى لنا فيما يفعله الناس ، وإنه يقر بأن ''التركيز على شخصية البطل من شأنه صـرف اهتمامنا بهذا المظهر من مظاهر الدراما'' ، كما قال ك. س. لويس (C. S. Lewis) فى محـاضرة ألقاها عام ١٩٤٢ (وطبـعت فى العام نفسه فى مطـبوعات الأكاديمية البـريطانية) بعنوان 'هاملت : الأميـر أم القصـيدة ؟' إن المسرحية (وهو يشير إليها باسم القصـيدة) أهم من الأمير ، وإن أحاديث هاملت تستمد أهميتها مما تتناوله لا ممن يقولها ، ولنقتطف منها هذه العبارات الموجزة :

''أعتقد أن سبب اهتمـامنا بأقوال هاملت يرجع فى المقام الأول إلى أنها

تبدع وصف منطقة روحية معينة مرّ معظمنا بها . . . لا لأننا نريد أن نفهم كيف ولماذا دخلها هذا الشخص على وجه التحديد''

(Brit. Acad. Shakespeare Lecture, 1942, p. 15)

ويقول بمثل هذا تليارد (Tillyard) فى الكتاب المشار إليه آنفًا ، إذ يصر على أن ''النقد قد أخطأ عندما عالج أعماق ومفارقات وتحوّلات عقل هاملت باعتبارها جوهر المسرحية لا الوسيلة التى توسل بها المؤلف لتقديم جوهرها الحقيقى'' (ص ٢٨) وكتاب تليارد مشهور ، ولكنه مثل كتب كثيرين غيره من كُتّاب منتصف القرن العشرين ، لا يقول لنا ما يعنيه 'بجوهر' المسرحية . بل إن من نظروا للمسرحية نظرة فنية متزنة فلم تجرفهم تهويمات هاملت ولم تلههم شطحات اكتئابه (وهو مرض بأى معيار شئت) لم يستطيعوا الخروج من نطاق ما أشرت إليه باسم الواقعية النفسية ، مثل وولدوك نفسه فى كتابه المشار إليه ، الذى يقول إن فى المسرحية معانى كثيرة (بمعنى أفكار ومشاعر مجردة) غير محققة فى الحدث أى لا تتجسّد فى الحدث ، ومثل روبرتسون (Robertson) الذى يقصر ما فى المسرحية من 'مشاعر' على ما يحسه الابن إزاء أُمٍّ آثمة، وقد تكون ذروة هذا الاتجاه هو ما يذكره إليوت من أن كِفَّةَ المشاعر المجردة فى المسرحية ترجح كِفَّةَ الحدث الدافع عليها أو المجسد لها مما يُخلّ بالتوازن المطلوب ، أو ما أصبح يسمى فى بلادنا بالتعادل (منذ أن أشاع رشاد رشدى ترجمته بالمعادل الموضوعى للتعبير الانجليزى : (objective correlative) - ولم يكن من المحتمل أن يثير هذا القول أحدًا ، إذ كان إليوت يعبر عن إحساس ما فتئ يعاود الكثيرين ، مهما يبلغ إعجابهم بالمسرحية ، وما زال يعبر النقاد والمخرجون عنه حين يختصرون النّص ، حتى فى عصر شيكسبير بل فى حياته ، على نحو ما نرى فى الطبعة الأولى 'السيئة' (Q_1) وطبعة الفوليو الأولى (F) بل وفى بعض ترجمات المسرحية إلى اللغات الأخرى (انظر كتاب ست صور لمسرحية هاملت بالفرنسية *Six French Hamlets*) بما فى ذلك اللغة العربية (على نحو ما فعل خليل مطران ، وأظن ظَنًّا أنه كان يتبع تقليدًا فرنسيًا فى

الاختصـار ، الأمر الذى يفسر لنا طبـيعة النص الأدبى المضغـوط الرّاقى الذى أبدعه) - أقول لم يكن من المحتـمل أن يثير هذا القول أحدًا لو أن إليوت لم يخـتتم حكمه على المسرحية بأنها 'فاشلة فنيًا' .

وجوهر المشـكلة يرجع فى نظرى إلى اتجاه الواقـعية النـفسيـة ، وهو اتجاه طبـيعى فالقارئ (أو المشاهد) يميل إلى تصور نفـسه فى الموقف الذى يرى البطل فيه ، وقد يكون من العسير على المؤلف أن يحقق غرضه الفنى دون هذا 'التَّمثُّل' لموقف البطل ، وكيف يتسنى لمن يعالج 'قضية' مثل 'قضية هاملت' أن يتجـاهل الموقف الأساسى الذى وُضع البطل فيه ، ألا وهو مطالبة بطله بالانتقام من قاتل أبيه (ومرتكب الفحشاء - فى نظره) مع والدته ؟ وهذا يدفعنا دفعًا إلى النظر فيما يســمى بتقاليد تراجيديا الثار أو (revenge tragedy) التى انتـهت إلى شيكسبـير من العـصور القـديمة ، والتى حفل بهـا المسرح الانجليزى فى القـرن السادس عشـر . (انظر كتاب جون كـريجان (J. Kerrigan) عن **تراجيديا الثأر** ، لندن ، ١٩٩٦) .

٥ - تراجيديا الثأر

تقـول آن بارتون إن 'قصة أمليث' - حتى فى الصـورة التى كتـبها بهـا ساكـسو باللاتينية - تتمـيز بالطابع العالمى الذى تتسم به أساطير العـالم الكبرى ، والطاقة على إرضاء القارئ وإقـلاقه معًا ! (ص ٧) ''فالخطايا الأولى مثل قـتل الأخ أخاه ، والفجور مع المحارم ، ولمحـات الطقوس الموسـمية أو الخـاصة بالفـلاحة ، وبداية التـعرف على الجنس الآخر ، وبزوغ حكمة غامـضة من الألغاز أو مما يكتسى مظهر الحمـاقة ، وانتقام الابن لوالده المتـوفى ، وتطهيـر بيت ملوث - كل هذه العناصـر القوية والخطرة كـانت الهدية التى تلقاها شيكسبير من الأسطورة'' (ص ٧/ ٨) .

ومعنى الإشـارة إلى الأسطورة هنا واضح ، ألا وهو انتفاء أى مدخل عـقلانى إلى قصة 'أمليث' القديمة ، والكاتبة تشـبهها بقطعة من الصـخر براها الموج دون أن ينتقص

منها ثم ألقاها البحر على الشاطئ ! ومعنى هذا واضح أيضًا ألا وهو قبول 'المعطيات' الأسطورية دون طرح أسئلة ، أو دون طرح أسئلة تستعصى إجابتها بالمنطق الأسطوري نفسه ! وعندما ترجم بلفوريه القصة إلى الفرنسية ، ورغم إدراكه أنه يعيش الآن فى كنف دين سماوى يحرم الانتقام (فالله هو المنتقم الجبار وحده كما تقول الكتب المقدسة) لم يتعرض لما يسمى بقانون الثأر (revenge code) بل يبدو أنه يقبله مستشهدًا 'بروح' العهد القديم والقانون الأثينى ، إذ يقول 'إنه حين يتعلق الأمر بالحاكم أو الوطن ، فإنه من المحال تأثيم الرغبة فى الثأر بأى صورة من الصور ، بل إنه ليصبح رغبة حميدة وجديرة بالثناء' (بارتون – ص ١٠) – وإذا كانت هذه 'الرغبة' ، كما يسميها المترجم الفرنسى ، غير مناسبة للجو الأسطورى الذى يكتنف أسطورة 'أمليث' أو هاملت ، فهى تتناقض ، مهما ندافعْ عنها ، مع المسيحية . ولكنها كانت الدافع من وراء ما يسمى 'بعَقْد الارتباط' (Bond of Association) وهو الوثيقة التى وقعها الآلاف من أبناء انجلترا ، المتسمين بالطابع المحافظ وبالورع والتقوى ، عام ١٥٨٤ ، ويتعهدون فيها 'بالثأر إلى أقصى حد' من كل متآمر لخلع الملكة إليزابيث ، ومن أى ملك يخلفها بهذا السبيل على العرش . وتقول هيلين جاردنر (Helen Gardner) فى كتابها **عن العمل بالنقد** (١٩٥٩) (ص ٦٧) إن هذا القَسَمَ الذى أقسموه أمام 'الله الباقى القيوم' يتنافى مع أحد نواهيه الصريحة . ولكننا هنا – كما قلت – نواجه شذرات من التراث الأسطورى التى يوظفها كاتب المسرح دون إصدار أحكام عليها ، أو دون الإيحاء بأى أحكام ، فما هى إلا وسيلة درامية موروثة من اليونان القدماء ، ولم تفقد سحرها لا عند العرب ولا عند الشعوب الحديثة (منذ امرئ القيس 'اليوم خمر وغدًا أمر' ، وحتى القِصاص الذى نظّمه الإسلام) .

ولا شك فى صلاحية الوسيلة للغاية الدرامية ، وهل من قبيل المصادفة أن أعظم التراجيديات الحقة التى جاءت إلينا من أثينا القديمة ومن العصر الإليزابيثى فى انجلترا – وهما ثلاثية الأوريستيا *Oresteia* التى كتبها أيسخولوس (Aeschylus) وهاملت – تتخذ من الثأر محورًا للحدث ؟ وينكر بعض النقاد أن شيكسبير قد اطّلع على مسرحيات

أيسخولوس ، ولكنه كان مطلعًا بلا شك ، أو كان قد سمع من أى طريق عن مجموعة الأساطير التراجيدية التى بُنيت عليها **الأوريستيا** . وإلا فكيف نفسر التشابه بين المطلع (أى المشهد الافتتاحى) فى مسرحية أجاممنون *Agamemnon* (٤٥٨ ق.م) وهى أولى المسرحيات فى الثلاثية وبين مطلع هاملت ؟ والمسرحيتان تدوران حول مقتل ملك عظيم وخيانة زوجته له ، وكلاهما تفرضان على الابن مهمة الثأر التى تعود بالوبال عليه ، سواء نهض بالمهمة أم تقاعس عنها ، وأوريستيس (Orestes) مثل هاملت ، يقبل التكليف على مضض ويتلكأ حتى يأمره أبولّو (Apollo) فى اللحظة الأخيرة . وأما الاختلاف بين العملين فيكمن فى أن هاملت ليس مطالبًا أو ملتزمًا بقتل والدته على عكس أوريستيس .

وكثيرًا ما نبه النقاد القدامى إلى هذا التشابه ، وإن كان المحدثون يتجاهلونه تجاهلاً شبه تام ! فكأن الموقف الحديث فى النقد هو إبراز اختلاف الثأر فى **هاملت** (وهو حقًا اختلاف جوهرى ، كما سوف أبيّن) عما سبقه من معالجات للموضوع نفسه ، دون التعرض لأى امتداد لهذا الخط الجوهرى فى الأعمال الدرامية الكبرى . وتتجاوز آن بارتون مظاهر التشابه التى تصفها بأنها خادعة ، وتضع يدها على مظهر مشترك يفيدنا أكبر فائدة ، فيما أظن ، فى تفهم طبيعة **هاملت** ، قائلة إن المسرحيتين فى نظرها تشتركان فى إقامة تقابل بين لونين من الشرعة الأخلاقية (ethos) الأولى تعلى من شأن الثأر بيد ابن القتيل ، والثانية تكل القصاص إلى هيئة أخرى - مهما تكن ! وعندما كتب يوريبيديس (Euripides) مسرحيته أوريستيس (Orestes) فى عام ٤٠٨ ق.م. تحدث عن وجود مثل هذه الهيئة ، ممثلة فى محكمة خاصة ، وكذا كان الحال فى انجلترا فى عصر الملكة إليزابيث ، إذ كان القصاص من حق الدولة وحدها ، والمأثور عن مفكرى ذلك العصر رفضهم للقصاص الفردى ، مثل فرانسيس بيكون (Bacon) وإن كان يسمح به إذا عجزت المحاكم عن الاضطلاع بالمهمة ! وتلخص آن بارتون الموقف قائلاً :

"عندما شرع شيكسبير فى تناول قصة هاملت ، فى مطلع القرن السابع

عشر ، كان التناقض واللَّبْس فى الموقف إزاء الثأر جزءًا من الهواء الذى يتنفسه ، ولابد أنه كان مُلمًا كذلك بأعمال أدبية كثيرة ، معظمها مسرحى ، تتخذ من الثأر محورًا لها أو خيطًا أساسيًا . لم يكن يعرف أيسخولوس ، وربما لم يكن يعرف يوريبيديس أيضًا ، ولكنه قطعًا كان يعرف مسرحيات سينيكا القائمة على الثأر . وبحلول عام ١٦٠٠ كان قد تراكم عدد هائل من التراجيديات الانجليزية التى تسودها فكرة الثأر من المعتدى أو من القاتل . وكان بعضها يمثل محاكاة لسينيكا ، وكان فى البعض الآخر ، مثل مسرحية **جوربودوك** (*Gorboduc*) التى كتبها ساكفيل ونورتون (Sackville & Norton) (١٥٦٢) ومسرحية **هوريستيس** (*Horestes*) التى كتبها بيكرنج (Pickering) (١٥٦٧) مزيج من العناصر الكلاسيكية وتقاليد مسرحيات الأخلاق المحلية" (ص ١٣) .

ولا تستعرض آن بارتون هذه المسرحيات إلا لتبيّن الحيرة التى سادت الفكر الأوروبى آنذاك ، وفى انجلترا على وجه الخصوص بطبيعة الحال ، إزاء الثأر . فمسرحية **هوريستيس** كما هو معروف إعادة لطرح قضية أوريستيس القديمة بصورة حديثة يمثل الثأر فيها خطيئة ، إذ تظهر شخصية 'الانتقام' مجسدة على المسرح باعتبارها من رسل جهنم، وهى تدعو البطل هوريستيس إلى إتيان فعل محرم ومجاف للطبع ، وينتهى الحدث بطرد هذا 'المغوى' الشرير من المجتمع ، فى نهاية من التصالح والسعادة ، فالمجتمع الذى يحترم نُظُمه قد اجتمعت كلمته حول هوريستيس ملكًا ! ولكن هذا 'الحل' لم يجد استجابة عند أهل العصر ، مهما يكنْ طريفًا ، وليس لنا إلا أن نعتبره دليلاً مبكرًا على ما ذكرته بارتون من التباس الموقف إزاء الثأر وتناقضه فى نفوس الكثيرين .

والواقع أن شيكسبير قد لجأ إلى فكرة الانتقام من الإساءة (ما دامت لم تصل إلى حد القتل) فى مسرحياته الكوميدية (**تاجر البندقية وزوجتا وندسور المرحتان** مثلاً) ، بل

وفى آخر مسرحياته التى تـنتهى نهاية سعيدة (**العاصفة**) ولكن الانتقام مـن القاتل كان لابد أن ينتهى فى أعـين نظّارة ذلك الزمان بسفك الدمـاء ، ولذلك لم تنجح كومـيديا **هوريستيس** بل أكاد أقول إن مـؤلفها قد انتهى إلى زوايا النسيـان ، ولم تعد تذكره إلا كتب تاريخ الأدب المتخصصة ! وذلك على عكس اسـتخدام موضوع الثأر فى المأساة على نحو ما فعل توماس كيد فى مسرحيته **المأساة الإسبانية** (١٥٨٧) - كما سبق أن ذكرت فى باب 'المصادر' - وعلى نحو مـا فعل أيضًا فى المسرحيـة المفقودة التى يشار إلـيها باسم **'أور-هاملت'** (*Ur-Hamlet*) والتى يعتقد النقاد ، كما سبق أن ذكرت ، أن شيكسبير قد استقى منها مادة مـسرحيته ، ولكننى أعود إلى 'كيد' لسبب آخـر وهو أن لدينا نصًّا **للمأساة الإسبانية** كتب فى عام ١٦٠١ يتضمن زيادات مهمة تتعلق بحيرة البطل هيرونيمو إزاء العبء الملقى على عاتقه (عبء الثأر) وتردده فيما إذا كان من 'الرشاد' النهوض به، كما تصوّر ، فى فـقرات تأملية مطولة ، عذابه النفسىّ وإحساسـه بالإحباط . ويقال إن الذى أضاف تلك الفقرات هو بن جونسون (Ben Jonson) (إذ كان 'كيد' قد توفى فى عام ١٥٩٤ ، وإذا صح ذلك فـإنه يؤكد ما قـاله بعض النقاد من أن **هاملت** تمثل الوداع لعصر البطولة التقليدية كما صورتها آداب القرون الوسطى ، ويؤكد قول آن بارتون الذى اقتطفـته فى باب 'وصف المسرحية' وهـو أن **هاملت** تمثل نقطة تحول فى مـسار مفـهوم البطولة ، وهو المفهوم الذى يقتضى الإيمان بالمطلقات ، إلى مـفهوم جديد يقتضى الأخذ بالنسبية فى كل شىء ، ومولد العقل الحديث بـتشكّكه وتساؤله وتردده وحيرته فى بحثه عن اليقين !

هذا فيـما يبدو هو الاختـلاف الرئيسى بين تراجيديـا الثأر التقليدية وبين تراجـيديا **هاملت** ، بل الاختلاف فى معالجة فكرة الثأر نفسها عند شيكسبير قبل **هاملت** إذ كان قد انتهى ولا شك من كـتابة **يوليوس قيصر** ، كمـا تدل الإشارات الواردة فى هاملت على ذلك (انظر ١/١/١١٣ - ١٢٠ ، و٣/٢/١١٢ - ١١٣) حـيث يثـأر أنـطونيـو لمقـتل يوليوس قيصـر ، كما نجد فى **يوليوس قيصر** نموذجًا مبكرًا لعلاقة مـضطربة تشبه علاقة

الأب بالابن ، بين قيصر وبروتس أولاً ، وفى صورة أخرى بين قيصر ومارك أنطونيو، وهو الموضوع الذى عالجه فى السلسلة الثانية من مسرحياته التاريخية أيضًا ، من طريق هنرى الرابع ، نورثمبرلاند (Northumberland) ، وفولسطاف (Falstaff) ، ومن هم بمثابة 'الأبناء' أى 'هوتسبير' (Hotspur) والأمير هال (Prince Hal) . ويتوسع بعض نقاد شيكسبير فى تحليل إبداع شيكسبير فى **هاملت** حين جعل موضوع علاقة الابن بالأب مركّبة وثلاثية ، أى حين أوجد التوازى بين 'هاملت وأبيه' فى محور ، و'لايرتيس وأبيه' فى محور مقابل ، وفورتنبراس وأبيه فى المحور الثالث ، ولكننا سوف نعود إلى هذا عند التعرض للبناء ، كل ما يهمنا فى هذا السياق هو الإلماح إلى أن **هاملت** ليست من 'مسرحيات الثأر' بالمعنى المفهوم ، وإن كانت تستغل خيط الثأر أو طلب الثأر فى تحقيق أهداف درامية مختلفة ، سواء اقتصرنا فى تحديدها على المواجهة أو الصراع المحتوم بين العقل المفكر المتأمل وبين الفساد الذى لا يملك الفرد له دفعًا بل ولا علاج له فى الثأر ، وهو ما تصوره أحداث الفصل الأول فى قصر الملك برجاله المنافقين والثرثارين والانتهازيين ، حتى قبل تأكد هاملت من جريمة عمّه وما يراه من فسوق أمه ، أو عمّمنا الأهداف ، على نحو ما يفعل بعض المحدثين فجعلناها تشتمل على كل مواجهة للمستحيل ، أو على حتمية الهزيمة فى مواجهته ، أو على استحالة مولد عصر البطولة من جديد ، ومن ثم ضرورة العودة إلى الواقع كما يراه 'العقل الحديث' !

وأما ما نلمحه فى فورتنبراس من بوادر 'بطولية' قد توحى بإحياء الماضى الذى دفن مع هاملت الأب ، حسبما تصوره المسرحية ، فهى بوادر خادعة ، فعندما يلوم العمُّ المريضُ 'طريحُ الفراش' ابنَ أخيه فورتنبراسَ على عدوانه على الدنمرك ، يخضع الفتى ويطيع عمّه ويقبل المال عوضًا عن طموحه ، لكنه يوجّه طموحه للاعتداء دونما مبررٍ على أراضى بولندا ، ويقول أحد قواده لهاملت إنه سيحارب مع ألفين من الرجال للاستيلاء على قطعة أرضٍ محدودهْ / لا فائدةَ لها إلاّ فى الاسمْ / بل لا أقبلُ أنْ أدفعَ فيها خمسةَ ديناراتٍ إيجارًا ! / بل لن يَجْنِىَ منها ملكُ النرويجْ / أو حتّى عاهلُ بولندا / أكثرَ من ذلك لو باع الأرض !" (٤/٤/١٨ - ٢٢) وعلى الفور يأتى هاملت بالقول الصادق :

هذا هو القَرْحُ الّذى يأتى بِهِ فيضُ الثَراءِ وطولُ عَهْدِ السِّلْم !

قَرْحٌ يزيدُ تَفَاقُمًا فإذا انْفَجَرْ

سَلَبَ الحياةَ بدونِ أدْنَى عِلَّةٍ ظَاهِرَةٍ !

(٤/٤/٢٧ - ٢٩)

هذا هو الوصف الصادق لما يشـهده هاملت فى إطار أحداث المسرحيـة ، وما يؤكده النصّ من قبل ، ولكنه مـا إن ينفرد بنفسـه حتى يستـغل ما شاهده فى لوم نفـسه على التـقاعس ، مـقارنًا إقـدام فورتنبـراس بإحجـامه الشـخصى ، وإذ به يرفع مـن صورة فورتنبراس إلى ذُرًا كـاذبة ، فى غمار لوم ذاته على التباطؤ فى فـعل ما يراه عقله الواعى واجبًا وما يرفضه فى أعماق ذاته ، وإذ به يصفه بأنه 'الشاب الرقيق' :

لكنَّ فى الروحِ طُمُوحًا مُسْتَقىً من السّماءْ

يَسْمُو بها حتّى تراهُ سَاخرًا

مما يُخَبّئ المجهولُ فى طَيّاتِ تلك المَوْقعَهْ

مُعَرّضًا أَرْوَاحَ جُنْدِ الجَيْشِ للأخْطَارْ

وغَيْرَ وَاثِقٍ ممّا عَسَاهُ أنْ تُخْفِيه ربّةُ الأقْدارْ

حتّى ولَوْ منْ أجْلِ قِشْرَةِ بَيْضَهْ !

(٤/٤/٤٧ - ٥٣)

ولكن هذا لا يجعل من فـورتنبراس الملك القدير الذى يسـتطيع أن ينهض بالدنمرك **لمصلحة الدنمرك** فَشَتَّانَ بينه وبين الأبطال الذين يصفهم شيكسـبير فى مسرحياته الأخرى أو حـتى فى **هاملت** نفـسها حـين يجعل البطل الشـاب يشيـر إلى أبيه بأنه مـثل رب الشمس، تأكيدًا لما جـاء عنه فى حديث الحُرّاس فى المشهد الافتتاحى ، فـالمغامر الغازى

يعلن أنه انتهازىّ حين يقول إن الفرصة قد أتيحت له للحصول على 'حقوقه' فى مملكة الدنمرك :

أَمَّا أنا فإنّنى قَبِلْت بالأحْزانِ ما يَأْتِى بِهِ القَدَرْ
ولِى مِنَ الحُقوقِ ما لَمْ يُنْسَ فى المَمْلكةِ
تُهِيبُ بى أنْ أَسْتَرِدَّهَا ظُرُوفِىَ المُوَاتِيَهْ !

(٥/٢/٣٩٣ - ٣٩٥)

وهذا ما يعود بنا إلى موضوع الثأر ! أى إن فورتنبراس يغتنم الفرصة المواتية لاسترداد ما فقده أبوه فى النزال الفردى مع هاملت الأب ! فإذا لم يكن قد استطاع الثأر لنفسه من قاتل أبيه (بعد أن قام كلوديوس بهذه المهمة) فقد ثأر لنفسه باسترداد الأرض التى فقدها أبوه ! وإذا كانت الدماء قد أُريقت فى هذا الثأر فهى إمّا دماء سفكتها يدٌ آثمة (كلوديوس) أو أيدى معتدين على أراضى الغير ، وقد يُسْفَكُ من دمائهم أيضًا ما قُدِّرَ له أن يُسْفَك ! ولو كانت المأساة تَحُضُّ على الفعل ، كما يؤكد ذلك كولريدج مرارًا وتكرارًا، وتدين الإحجام ، لما انتهت هذه النهاية التى تتضمن إدانة مستترة للإقدام ، وهل كان الإقدام على القتل ولو أخذًا بالثأر من صفة الإقدام الحق فى نظر مفكّرى ودعاة مُثُله ؟ ومع ذلك فإن الحدث يتخذ من الثأر خيط حبكته الرئيسى ، ولا يستطيع حتى من يَرَوْنَ فيها هذا الرأى إلا أن يشيروا إليه ولو وصفوه بما يميزه عما سبقه من ألوان الثأر فى التراث الأوروبى ، فيقول جنكنز "ليست **هاملت** ، إن شئنا التبسيط ، تراجيديا ثأر لابد من تأجيل الفعل الرئيسى فيها حتى النهاية ، بل إنها مسرحية تدور حول رجل عليه أن يفعل فعلاً معينًا ، لكنه يعجز عن فعله فى أغلب الأحيان ، وبصورة بارزة" (ص ١٣٩/ ١٤٠) . ويقول هيبارد ، بعد أن يؤكد "أن **هاملت** أبعد المسرحيات شبهًا بالتراجيديات الكلاسيكية" (ص ٢٩) "إن هاملت مأساة الحب المحبط إلى جانب كونها تراجيديا ثأر" (ص ٤٩) وينطلق من هذا إلى تحليل مأساة أوفيليا التى لابد أن تُعتبر فى صلب **المادة** التى تعالجها المسرحية .

٦ - تراجيديا الإحباط

قرأت تحليلاً لأحد النقاد فى فترة إعدادى لترجمة النص ، منذ شهور ، وأعجز الآن عن تحديد القائل والكتاب أو الدراسة التى جاء التحليل فيها ، ولكننى أُثبتُ ذلك حتى لا يَظُنَّ أحدٌ أننى أنسبه لنفسى ، وهو أن مسرحية **هاملت** تتميز بهيمنة الإحباط على كافة المستويات ، وفى أفعال جميع الشخصيات ، فكأنما يرمز ذلك لما هو أبعد مما يقوله لنا الحدث المباشر ، وقد يكون رمزًا لما يسميه هيبارد التناقض بين الظاهر والباطن ، ولكننى سأركز فحسب على ما تجاهله نقاد الماضى وأحياه النقاد فى العشرين عامًا الأخيرة، ألا وهو مشاركة أوفيليا أو قل مأساة أوفيليا فى تراجيديا **هاملت** ، إن شئنا شمول النظرة.

وسوف أبدأ بالتحليل الذى أورده هيبارد (ص ٤٩ وما بعدها) - بإيجاز طبعًا - لأول مشهد يأتينا بصورة غير مباشرة للقاء بينهما ، حين زارها فجأة وتطلع إليها فترة طويلة ثم تراجع وخرج . (٢/١/٧٧-٨٣) وأوفيليا هى التى تروى ما حدث ويقول هيبارد إن هاملت كان آنذاك يتصنع الجنون دون شك ، مضيفًا إن الموقف لم يكن يقتصر فيما يبدو على 'التصنع' و'التمثيل' ''فمن الصعب أن يقرأ الإنسان ما تقوله أوفيليا دون أن يتذكر السونيتة رقم ٢٣ لشيكسبير'' ولما كان هيبارد يقتصر على إيراد النصف الأخير من السونيتة ، وحيث إنها ليست مشهورة لدينا ، رأيت أن أوردها كاملة:

مَا أشْبَهني بمُمَثِّلٍ دَوْرٍ لَمْ يحفظْ دَوْرَهْ
ما إنْ يَبْدأ حتّى يُنْسيه الخوفُ كلاَمَهْ
أو مثل الضّارى إنْ زَادَ بهِ فيضُ الإحْسَاسْ
فإذا العارمُ منْ قُوتِهِ يُضْعِفُ نَبْضَ القَلْبْ !

وكَـذَاكَ تَرَانى فى فُـقْـدَانى ثِقَـتِـى بالنَّفْسْ
أَنْسَى إتْمَـامَ شَعَـائِرِ بَوْحِى بِحَـدِيثِ الحُبّ
وتَرَانـى أَذْوِى مِـــنْ قُـوّةِ حُـــبِىَّ الجَـبَّـــارَةْ
إذْ زَادَ العِبْءُ عن الطَّاقَـةِ فى ذَاتِى المُنْهارَةْ !

لَيْتَ بِظَاهِرِ وَجْـهِـــى إيضَـاحًـا أَبْلَغَ قَـوْلاً
ولْيُنْبِئْ ذَاكَ الأَبْكَمُ فِـعْـلاً عَنْ حُـبّى النَّاطِقْ
فالمظـهرُ يَدْعو دَعْـوَى الحُبِّ ويَنْشُـدُ وَصْلاً
اكثـرَ مِنْ أَىّ لِسَانٍ أَعْظَـمَ عَـــنْ حُبٍّ فَائِقْ

فَـتَعَـلَّمْ أنْ تَقْرأَ مـا كَـتَبَ الحُبُّ الصَّـامِتْ
فَـسَمَـاعُ العَيْنَيْـن دليلُ ذَكَاءِ الحُبِّ الثَّـابِتْ

وقد بدأت بهذا الناقد الحديث (الطبـعة الأولى ١٩٨٧) لأنه عودة إلى المفهوم القديم لعـلاقة الإحـباط بين هـاملت وأوفيليـا ، وهو المفـهوم القـائم على تصـديق ما يقـوله بولونيوس (والد أوفيليا) من أن انصياع أوفيليا لأوامر والدها ، وإبداء الصدود ورفض ما يعرضه هاملت من حب ، هو الذى أدّى بهاملـت إلى الجنون ، وهو يرتكز فى تفسيره على هذه الرواية التى ترويها أوفـيليا عن زيارته لها فى غـرفتها . ولذلك فـهو يقول إن أوفيليا لم 'تسمع بعينيها' (كما تقول السونيتـة) نداء قلب هاملت ، ومن ثم فإنها خذلته (وهو ما قال به نقاد كثيرون قديمًا) فكأنما جاء إليها يطلب العون فى محنته فأعادته خالى الوفاض معدوم الرجاء ! ويقول هيبارد بصـراحة ووضوح إن هاملت يتحول إلى معاداتها

لأنه يرى أنها خذلته ، ''فإذا فسد المثالىّ تحـول إلى ساخر مرير'' وعبارته الموجزة التى تشبه الحِكَمَ والأقوال المأثورة هى :

(The corruption of an idealist is the generation of a cynic.)

ومن ثم فإن هيـبارد يُرْجع إلى هذه 'الحادثة' التى ترويها أوفيليـا فى مطلع الفصل الثانى (٢/ ١/ ٧٧ -- ٨٣) أهم 'التحولات' التى طرأت على هاملت بعد ذلك وعـباراته اللاذعة فى حـواره مع والدها ، ثم ما فعله أو قـاله لها فيمـا يسمى 'بمشهد الدير' (أى المشهد الأول من الفصل الثـالث ، الجزء الذى يتلو مونولوج 'الكينونة' مباشرة) . وهنا يقول هيبارد إن هاملت يبدى فى هذا المشهد كل شكوكه ، فيسألها عن سبب 'خروجها' وحدها إلى ذلك المكان ، وعن مكان وجـود والدها ، وعن مدى 'صدقها' (الذى يعبر عنه بلفظ الصـدق أو الأمانة honest وهو الذى لا يلبث أن يسـتعمله بعـد ذلك بمعناه الآخر وهو 'الشرف') أى إن هيبـارد يقول هنا إن هاملت يَصُبُّ على أوفـيليا ''بسبب تحوّلها عنه'' جام غضبه من النساء قاطبة ، وهو الغضب الذى نشأ من ''تحوّل'' قلب أمه من أبيه إلى عمـه . وينتهى إلى عقد مقارنة بين مـشهد لقاء هاملت مع أوفيليـا ومشهد لقائه مع والدته قائلاً :

> ''إن التشابه بين النهاية فى كل من هذين المشـهدين تشابه مذهل ، فهنا فى ١/٣ يودع هاملت أوفـيليـا لكنه بدلاً من أن يخـرج يواصل مطالبتـه بتحريم الزواج ومطالبتهـا بالذهاب إلى الدير ، ويودعها مرتين بعد ذلك لكنه لا يخرج ، بل إنه لا يغـادر المسرح إلا بعد أن يَصِمَ جمـيعَ النساءِ بطابَعِ الخداع . وفى ٣/ ٤ يقول لوالدته 'عمت مساءً' و'عمت مساءً ثانية' (١٧٢) و'طابت ليلتك' (١٧٩) و'طابت ليلتك إذن' (٢١٥) قـبل أن يخرج . و'التظاهر بالجنون' الذى يزعمه هـاملت يعجز عن تفسـير مثل هذا السلوك ، فلقد أصبحت النوازع الجنسـية للمرأة هاجسًا مَرَضيًّا يتملكه ، وفى حدود ذلك ، على الأقل ، فإن جنونه حقيقى'' .
>
> (ص ٥١)

وأما عن أوفيليا فيبدى هيبـارد قبوله لرأى جنكنز الذى يقول إن مأساتها تكمن فى حتمية دفعها ثمن 'خطايا' الملكة جرترود ، والـسخرية المريرة التى ولّدتهـا تلك الخطايا فى نفس هاملت ، ولكن هيبارد لا يربط مأساة أوفـيليا الربط الصحيح بمأساة هاملت ، بل يعالجها على انفراد ، قائلاً قولاً غير مشروحٍ وغير مدعم بالأسانيد وهو ''إن مساهمة أوفيليا فى المأساة مساهمة إيجابية ، فى إطار المفارقة التى تتسم بها مسرحية **هاملت** بصفة عامة'' (ص ٥١) . ولكننى سـأبدأ الآن فى تبيان طبـيعـة هذه المساهمة فـيمـا أسميـته بتراجيديا الإحباط ، فأما أن هاملت ، الشـخصيةَ المحوريةَ مُحبطٌ من البداية ، ومنذ أول كلمة يقولـها فى المسرحية ، فـقد أفاض الكثيـرون فى تحليل ذلك ، ولا يكاد ينجو من الإحباط فـى هذه المسرحية إلا هوراشـيو الذى لا يلبث أن يعرف الإحبـاط هو أيضًا فى النهاية عندما يشهد مقتل صديقه الصدوق هاملت، وتسليم حكم البلاد للغازى الطموح!

والموقف المعتـاد من أوفيليا ، الذى يـبدو أن هيبـارد يعود إليه برغم مـا يقوله عن موافقة جـنكنز فى لمحة من لمحاته ، هو أنه من العسيـر على الناقد الذى يستند إلى نص المسرحية وحده أن يخرج بتفسير مؤكد لدورها ، كما يقول برادلى (ص ١٥٣) . وكتاب برادلى **التراجيديا الشيكسبيرية** كتاب بالغ التأثير قـرأناه فى عهد الدراسة الأول وما زال منذ أن نشر أول مرة فـى عام ١٩٠٤ يطبع طبعات متـوالية حتى كان أن يصـبح العماد الصادق لأى دراسة لشـيكسبير ، وأظن أن تأثيـره لم يَنْجُ منه كبار الأساتـذة أنفسهم ، مثل جيفرى بولو (Bullough) [وينطق الاسم بالضَّم على المقطع الأخير فحسب] الذى زار مصر أثناء دراستى الجـامعية وألقى محاضرة فى جامـعة القاهرة عن الأسلوب الرفيع (The Grand Style) وناقش الطلاب قـبل الأساتذة فى شـيكسبـير ، أقـول إنه حين يتعـرض لشخـصيـة أوفيليـا فى المجلد السابع من كـتابه الضـخم عن **المصادر السـردية والدرامية لشيكسبير** (Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*) (١٩٥٧ - ١٩٧٥) يقول فى صـفحة ٥٢ ''إنها تمثل لغـزًا لم يجد الحل حتى الآن'' ، ومن ثم سمـعنا الكثيـرين الذين لم يجدوا أن 'حل اللغز' مفيد ، يقولون إن شيكسـبير ''يتعمد'' أن يبـقى على ''غموض'' قصـة أوفيليا ، وأن استـحالة

التوصل إلى اليقين فى تحليلها يساهم فى "جاذبية" المسرحية ، مثل ج. م. باتريك (J. M. Patrick) فى الدراسة المنشورة بعنوان 'مشكلة أوفيليا' فى كتاب من تحرير أ.د. ماثيوز وس. م. إمرى بعنوان **دراسات فى شيكسبير** الصادر عام ١٩٥٣ 'The Problem of Ophelia', in A. D. Matthews and C. M. Emery (eds) *Studies in Shakespeare*, 139 - 44 ، ومثل غيره ممن ينتمون إلى مدارس فكرية مختلفة ، ومن أحدثهم إلين شُووُلْتَرْ (Elaine Showalter) فى دراسة لها بعنوان "تمثيل أوفيليا : المرأة والجنون ومسئوليات النقد النسائى" (: Representing Ophilia (Women, Madness, and the responsibilities of Feminist Criticism التى نشرتها فى كتاب عنوانه **شيكسبير ومسألة النظرية** .

Patricia Parker & Geoffrey Hartman (eds.) *Shakespeare and the Question of Theory*, 1990 (1st. ed. 1985). pp. 77 - 94 .

فهى تبدأ بمهاجمة 'تراث' وأتباع جاك لاكان (Lacan) مهاجمة عنيفة ، ثم تهاجم دعاة النقد النسائى اللائى يُنَصِّبْنَ أنفسهنّ محاميات عن أوفيليا ، ثم تعرض لتمثيل دور أوفيليا على المسرح وتنتهى إلى الإيحاء باستمرار 'اللغز' (وسوف أعود إلى مقالها فى ذيل المقدمة) . وسوف أحاول هنا إجلاء بعض مظاهر هذا 'اللغز' ، خصوصًا إزاء استمرار الاستمساك به ، من واقع الدراسة التى نشرها هارولد جنكنز عام ١٩٦٣ بعنوان 'هاملت وأوفيليا' وفيما يلى الإشارة البيليوغرافية الكاملة :

Harold Jenkins, *Hamlet and Ophelia*, British Academy Shakespeare Lecture, 1963. (*Proeedings of the British Academy*, XLIX, 135-51)

يبدأ جنكنز دراسته بأن يقول إن جوهر قصة أوفيليا تنحصر فى أنها الفتاة التى كان هاملت سيتزوجها ثم تعذر ذلك . ونعلم من الفصل الأول أنه أقسم على حبه لها ، وأنها أطاعت والدها فرفضت حبه ، ولكن النقاد لم يفرّقوا بين ما يحدث فى مسرحية

إليزابيثية وما يحـدث فى الحياة ، أو على الأقل فى روايات الحب ، فتصوروا أن هاملت لابد أن "يردّ" على ذلك ، ومن ثم نسبوا إليه ما يمـكن أن يشعروا به ، هم أنفسهم ، فى مثل هذا الموقف . فـهم يتّهمـون أوفيليا بأنهـا رفضتـه ، ويقولون إنه شعـر بلذعة "الهجر" أو "الخيانة" ، وهكذا تهيأوا لموقف "الخصام بين المحبّين" (a lovers' tiff) وأوجدوا "مشكلة" مما يحدث .

ويقول جنكنز فى مقدمة طبعته للمسرحية :

"إذا افترضنـا أن سلوك هاملت إزاء أوفيليا يرجع إلى رفضـها لخطابات الحب التى كـتـبهـا إليـها ، فـسـوف نرتكب نفس الخطأ الذى ارتكبـه بولونيوس ، والمسـرحية تدحض رأيه بصفة قـاطعة . ولا شك أن لرأيه أهميته ، لأنه هو الذى يؤدى إلى وقوع 'مشهد الدير' نفسه ، لكننا حين نصل إلى مشـهد الدير ، فـإننا إذا قرأنا ما **يقوله** المشهد لا **ما نتوقع** أن يقوله المشـهد ، فسـوف نجد أن هاملت هو الذى يرفض حب أوفـيليا ، وليس العكس" . (ص ١٥٠) .

ويواصل جنكنز تحليله النصّى الدقيق لذلك المشهد ، فىَ دراسته المشار إليها ، وفى مقدمته التى تعتبر استكمالاً مع التلخيص لتلك الدراسة ، حتى ينتهى إلى عواقب رفض هاملت للحب والزواج (بل ومـا يسمى 'بموضوع المرأة' برمّته) عند أوفيلـيا ، الفتاة التى أصبحت تُحسُّ بالخواء فيـما حولها بعد أن قُتِلَ أبوها ، وبعد أن هجرها حـبيبُها ، ثم نُفِىَ من الدنمرك كلها ، ولم يعـد لها إلا أن 'تَنْعِىَ عُذْرِيتَّها' مثل ابنة يفـتاح ، وهو ما تفعله فى الأغانى والأوهام التى يدفع إلى عقلها بها إحباطُها فى الحب ، ومن ثم تُصاب بلوثة لا شك فيـها . ويقول جنكنز إن هجـرها يتخذ رمزًا له كَـسْرَ غُصْنِ الصَّفْـصاف (٤/٧/١٦٥ - ١٨٢) و'الشعائر المبتسرة' (٥/١/٢٢١) التـى تنجـم عن الشـك فى انتحارها ، والتى يشهدها هاملت فى نهاية المسـرحية . ولكن أحدًا لا يشك فى عذريتها فالكاهن يقول :

لكنْ سَمَحْنا للفَتَاةِ بأنْ تظلَّ لها أكاليلُ العَذَارَى
أو تُنْثَر الأزْهَارُ رَمْزًا للعَفَافِ علـى تُرَابِ القَبْر !

(٥/١/٢٢٥ - ٢٢٦)

ويؤكد جنكنز التورية الساخرة المريرة فـيما يقوله لايرتيس ، أخوها ، عن ''جسدها الجميل الطاهر'' (٥/١/٣٣٢ - ٣٣٣) فهو الذى أكد فى نصـائحه لها فى الفصل الأول ضرورة المحـافظة على ''كنز العفة'' (١/٣/٣١) وها هى قـد حافظت عـليه ! ويضـيف جنكنز ''ومأساتها ، بطبـيعة الحال هى أن هاملت قد ترك هذا الكنز مـعها، وهو أيضًا جزءٌ كبيرٌ من كنزه الخاص'' (ص ١٥٢) .

وسواء قبل القارئ تفسير هيبارد أو تفسير جنكنز ، فالواضح أن كليهما يشيران فى إتجاه الإحباط الذى يصـيب قصة حب أساسية فى المسـرحية ، وهى وإن كانت فى نظر النقد التقليدى ثانوية ، فـالحبكة الثانوية فى شيكسبير تساهم بصورة غـير مباشرة ، وإن كانت محسـوسة ، فى الحبكة الرئيسية ، ولا نسـتطيع أن نقول مثل برادلى (ص ١٦٠) إن شيكسبـير يُقَـدِّم 'قصـة أوفيليا' فى نطاق ضـيق ''حتى لا نهـتـم اهتمامًا كـبيرًا بقصـة الحب'' أو قـول شوكنـج (Schücking) فى كتابه عن **مشكلات الشخصيات فى مسرحيات شـيكسبير** (*Character Problems in Shakespeare's Plays*) (ص ١٧٢) . إن قصة الحـب منفصلة عن الحبكة الرئيسـية ، وإن ''شخصية أوفيليا . . تمثل لونًا من التّرف الدرامى الجميل . . خارج نطاق'' البناء الأساسى فى شيكسبير ، ولكننا نرى فى الحـبكات الثـانـوية التى نسـميـهـا اليـوم (sub-plots) ويسـميهـا درايدن (under-plots) روافد تمد الحدث الأساسى بما يحتـاج (لا بما هو خارج عن حاجته) من المعنى أى الدلالة أو المغزى (significance) فعلى نحو مـا أوضحت فى الحواشى التى أرفقتها حـول دلالة أغانى أوفيليا يختلط حب الحبيب الغائب أو المفقـود فى خيال الفتاة بحب الوالد المتوفَّى، وهذا 'الخلط' الذى يتبدى فيما نسـميه بالجنون ، يتبدى أيضًا فى أن حب الوالد عند هاملت وهو - كما يقول شيكسبير مرارًا وتكرارًا - حب فطرى تُمْليه

الطبيعة ، ولا ينهض هاملت بما يمليه من الأخذ بالثأر ، يختلط بالحب للجنس الآخر ، وهو فطرىٌّ كذلك وتمليه الطبيعة ، ولا ينهض هاملت بما يمليه بل ينكره بسبب سيطرة الهواجس التى ربطت مقتل أبيه بخيانة أمه ! إنها عقدة واحدة لا عقدتان ، والإحباط فى كليهما واحد ، فإذا كان الخيط الأول فى العقدة يبدأ من دافع 'حب الولد الفطرى' (١/٥/٨١ - أو ما يمكن ترجمته ، كما بيّنْتُ فى الحواشى بـ ''طبع الإنسان الحق'') فالخيط الثانى يبدأ من ذلك الطبع الحق نفسه ، وهو النزعة الفطريّة التى تتضادُّ مع النزعة الأولى فى كون الثانية 'خلاّقة' تؤدى إلى إنجاب البنين والبنات ! وإنكار هاملت لخيط منهما يؤثر حتمًا فى إنكاره للآخر ، وإذا كان لم يعد يرى فى الحياة إلاّ الفساد ، بعد أن اسودّت الدنيا فى وجهه ، وجعل يتأمل الموت (من البداية للنهاية) فلن يستطيع أن يسلك سلوك الأحياء الذين يتلونون حتى يطوّعوا أنفسهم لتلبية نداء 'الطبيعة' ، مهما تكن فيها من 'أدران' ، بالزواج والإنجاب ! أى إن فشل علاقته مع أوفيليا ، وهو الفشل الذى يساهم فى مأساتها مساهمة قد تكون جوهرية ، قد أصبح عاملاً من عوامل الحدث الدرامى ، و'قصة الحب' إذن تصب فى التيار الرئيسى للمسرحية ، لأنها ليست مسرحية ثأر تقليدية ، بل مسرحية ذات أبعاد رمزية تتجلى لنا فى الصور الشعرية التى سبق لى أن ألمحت إلى هيمنتها ، وهى صور المرض والعفن والخلل ، وقد نرى الإيحاء بمصادر هذه الصور فيما يبثّه المؤلف على ألسنة الشخصيات من إشارات إلى الأحوال السائدة فى البلاد ، وهى الأحوال التى يرفض صاحب 'القلب النبيل' (أو العقل النبيل) قبولها ، ويحس بألم العجز عن تغييرها ، فيواجه 'المهملة المستحيلة' - مهمة إصلاح الخلل - وعندما يدرك أنه عاجز عن القيام بها تتسارع الأحداث حتمًا لتنذر ثم تأتى بالنهاية .

إن اعتبار 'قصة الحب' دخيلة يقوم على اعتبار المسرحية من تراجيديات الثأر ، وعلى ذلك يكون 'محورها' الأساسى هو ثأر هاملت لمقتل والده ، ولكن المسرحية ، على نحو ما أوضحتُ فى القسم الخاص بتراچيديا الثأر أبعد ما تكون عن الانتماء

الصريح المباشر إلى هذا اللون المسرحى ، فما طلب الثأر إلا الوسيلة الدرامية التى تضع البطل فى موقف مواجهة المستحيل ، وهو الموقف الذى يكشف عما هو محتوم للإنسان فى إطار رؤية الشاعر المتجسدة دراميًا فى الإحباط ! فكأن العنصر الحيوانى المرتبط بالنوازع الدنيا للإنسان يشده شدًا إلى إدراك زيف طلب الدنيا التى تنتهى إلى تراب ، مثلما بدأت من تراب ، تمامًا مثلما يكشف له جلال حياة الروح فى أعماقه عن 'حقيقة' هذا الكائن التى كتب عليه الشقاء ، وهو الموقف الذى يبدع شيكسبير صياغته شعرًا فى المونولوج الأشهر الذى يُنْطِقُ به بطله هاملت فى نحو منتصف المسرحية ! إن الخيار بين الوجود والعدم ليس خيارًا ، فالإنسان موجود فعلاً ولن يستطيع بلوغ العدم إلا بعصيان سلطان الروح فى أعماقه الذى هداه أصلاً إلى الإيمان بالله ، فالمكابدة التى تنتهى حتمًا بالإحباط 'مكتوبة' أى محتومة ، والموقف لا يقتصر إذن على هاملت ، بل يتضمن الشخصيات الأخرى بدرجات متفاوتة ، وكلها تتضافر لبناء هذه الرؤية الشعرية الدرامية، وتشغل فيها أوفيليا مكانًا بارزًا !

أو ليست أوفيليا فتاة قُتل أبوها ، مثل هاملت ، دون أن تستطيع أن تطلب الثأر مثل أخيها ، لايرتيس ، وفقدت حبيبها نتيجة 'إحباط' حبيبها وخيبة أمله فى ما آل إليه الإنسان (على نحو ما يراه فى النماذج 'الحاكمة' حوله) فأصيبت مثله بالإحباط ، وإن تكن الأسباب مختلفة ؟ إن أوفيليا - بلغة الموسيقى - من التنويعات على لحن الإحباط فى المأساة ، وهو اللحن الذى يوحى بإيقاع الموت من البداية للنهاية ، منذ أن نسمع فى البداية عن مقتل فورتنبراس الأب على يد هاملت الأب ، ثم مقتل هذا الأب على يد أخيه ، ثم مقتل أب آخر (بولونيوس) على يد هاملت ، الابن ، ثم مقتل الأخ القاتل والابن لايرتيس والابن هاملت بعد موت الابنة أوفيليا ! إنها حلقات متداخلة الحركة تعزف لحن النهاية المحتومة من ألفها إلى يائها !

٧ - *البناء الدرامى*

وتختلف **مأساة هاملت** إذن عن مفهوم المأســاة القديم فى أن بطلها من نوع جديد ، كما تقول آن بارتون ، ما دام يمثل الإنسان الحـديث الذى لا يقبل الأشياء على علتها بل يتساءل ويتـشكك ويتأمل ، والتشكك والتأمـل والتساؤل هى السمات التى يـنسب إليها المفكرون مولد العلم الحديث (بل مفهوم الحداثة نفسها) فى القرن السابع عشر ، وما دام - فى نظر آن بارتون **أيضًـا** - لم يتسبب بسـبب خطأ تراجيـدى تقليدى (همـارتيا) فى إحداث مأساته ، بل ولم يتسبب أحد أفراد جيله فى ذلك - ألا وهو الجيل الجديد الذى وجد أن عـصر النهـضة - أو ما أطلق عليـه الشاعـر جون دَنْ (John Donne) بُعَيْد شيكسبير بالفلسفة الجديدة أى فكر الحداثة (The new Philosophy) - ترغمه إرغامًا على التساؤل والتشكك ! ولن يسع من يتأمل ويتساءل إلا أن يدرك الخلل الكامن لا فى مظاهر الدنيا الواقعية (فى حياة هاملت فقط) بل فى الـدنيا نفسها وبصورة عامة ! وصور الثورة على هذا الخلل (كمـا تسميه نهاد صليحة) الذى يسـود المجتمع الموروث من أوروبا القـروسطية ، صـور تمتد فى نـظر هاملت، ذى الإحسـاس المرهف و'البصيرة الشاعرة' لتشـمل الكون كله بل والوجود الإنســانى أيضًا ، وإن كانت الثـورة مقضى عليـها فى المأســاة بالفشل والإحـبـاط ! (انظر دراستـهـا الأصيلة الرائعـة عن **هاملت** فى كتابها **شيكسپيريات** ، هيـئة الكتـاب ، ١٩٩٩ ، ص ١٢٦ - ١٩٠) هذا 'الخلل' الذى حدث فى الماضى وأصـبح يلقى بظله المديد على الحـاضـر من وراء الإحبـاط الذى يكابده 'ذو العقل النبيل' أو النفس الساميـة (المرهفة أو المثالية !) وهو الذى يفـسر لنا البناء الجديد الذى يقدمه شيكسبير فى هذه المسرحية ، فى الأقسام الفرعية التالية .

١ - الإيقـاع :

ويعتمد هذا البـناء ، كما يقول جرانفيل - باركر ، فى كـتابه **مقدمات شيكسبير** (Harley Granville - Barker, *Prefaces to Shakespeare,* Princeton) (١٩٤٦) على الإيقاع (tempo) الذى يشبه ، إن شبهناه بالموسيـقى ، معزوفة من ثلاث حركات

كبيـرة ، قائلاً إن شيكسبـير يُثَبِّتُ المكان ، تأكيدًا للامـتناع عن الفعل (inaction) ثم يقسمّ زمن المسرحيـة (لا الزمن التقويمى calendar time) بل الزمن الدرامـى إلى ثلاثة أقسام متساوية تقريبًا فى الطول ، تفصل بينهـا فاصلتان طويلتان تستغرق كل منهما زمنًا مـديدًا وأولى هذه الحركـات هى مـا يشار إليـه بمصطلح عـرض الموقف (exposition) وتستغرق نحو ثلاثين ساعة (دراميًا) وتشغل الفصل الأول كله ، وهنا تأتى الفاصلة التى تمثل زمنًا يتـراوح بين شهرين وثلاثة أشـهر ، وإن كنا ، نحن القـراء والمشاهدين ، لا نكتشف ذلك إلا تدريجيًا ، (ولا نعلم ذلك علم اليقين إلا حين تقول أوفيليا لهاملت إن والده توفى من مدة طويلة ، وتشير إلى ذلك بالعبـارة الغامضة التالية "ضعفا شهرين" - ٣/ ١/ ١٢٦) . وعند استـئناف الحدث نجـد أنه يمثل أحداثًا تقع فى نـحو يومين ، إذ يتبع المشهدُ الثـانى الطويلُ من الفصل الثانى المشهدَ الأوَّلَ منه مـباشرةً ، وفى نهاية هذا المشهد الثـانى يطلب هاملت من الممثل الأول تقديم مسـرحية **مقتل جونزاجو** 'فى مساء الغد' (٢/ ٢/ ٥٣٤) فإذا بدأ الفصل الثالث وجدنا أن 'مساء الغد' قد أصبح 'هذى الليلة' (٣/ ١/ ٢٠ - ٢١) ومن ثم تُعـرض المسرحـية الصـغرى المذكورة فـى مساء ذلك الـيوم نفســه، وكل ما يتـبع ذلك يقع فى الساعات القلـيلة التالية ، فـعندما يظهـر شبح والد هاملت لابنه وهو مع والدته فى غرفتـها (٣/ ٤/ ١٠٣) نفترض ، وإن لم يقل النص لنا ذلك صراحة أنه ظهر فى منتـصف الليل ، فهى الساعة التى يظهر فيها حـسبما رأينا فى الفصل الأول ، وتستـمر أحداث الفصل فى الهزيع الأخيـر من الليل ، وكذلك أحداث المشاهد الأربعة الأولى من الفصل الرابع ، بحيث تنتهى هذه 'الحركة' بدخول فورتنبراس وجيشه ، إما بُعَيْد الفجر أو مع إشراق شمس اليوم التالى .

وبخلاف الفـاصلة بين 'الحركتين' الأوليين ، لا نسـتطيع من النص نفـسـه إدراك الفاصلة الزمنيـة التى تفصل بين خروج فـورتنبراس وهاملت فى آخر المشـهد الرابع من الفـصل الرابع ، وبداية الحركـة الثالثـة فى المشهـد الخامس منه . ولكن هذه الفـاصلة محـسوسة والمخـرجون يتنبهـون لها إما بإنزال السـتارة فى المسرح الحـديث ، أو بإنهاء النصف الأول من المسـرحـية كله هنـا ! (وهذا هو الذى يفعـله الذين يفضلـون تقسـيم المسرحية إلى جزءين بدلاً من ثلاثة ، مما يستـدعى اختصار الفصل الأول بحذف حديث

بولونيوس إلى ابنه لايرتيس ، وإلى خادمه رينالدو واختصار حديثه وحديث ابنه إلى أوفيليا) ففى هذه الفاصلة يكون بولونيوس قد دُفن سرًا ودون طقوس ، وتُصاب أوفيليا بالجنون ، ويعود لايرتيس من باريس ، ويدبر تمردًا على الملك ، ويكون هاملت قد قطع شطرًا من رحلته إلى انجلترا ثم عاد فجأة إلى الدنمرك . وأحداث بقية الفصل الرابع (منذ المشهد الخامس) مستمرة ، وفى المشهد السابع منه يطلب هاملت فى رسالته إلى الملك مقابلته 'غدًا' (٤/٧/٤٢) وعندما يبدأ الفصل الخامس يكون 'الغد' قد حلّ ، وتُدفن أوفيليا ، ويقول الملك للايرتيس بعد صراع الأخير مع هاملت عند القبر :

اصْبِرْ وثِقْ فيما تحادثْنا به فى البَارِحهْ
فَلَنْ نُؤَخِّـر التَنْفيذَ بَعْـدَ الآنَ لَحْظَـة

(٥/١/٢٨٩ - ٢٩٠)

وتجرى أحداث المشهد الأخير فى وقت لاحق فى اليوم نفسه ، والحركة الثالثة تشبه الحركتين الأوليين فى أنها لا تستغرق أكثر من ثلاثين ساعة .

وأنا أركز على مناقشة الزمن أو 'البناء الزمنى' فى المسرحية لأنه الأهم والأخطر ، سيميائيا (أو سيميوطيقيًا) ، وإن كان لِتَثْبِيت المكان أيضًا ، فى رأى جرانڤيل - باركر أهميةٌ دراميةٌ لخصتها فى كلمة واحدة وهى 'الامتناع عن الفعل' أو عدم 'الحركة' المادية **أمامنا** لأن 'الحركة' فى النص ، وهى التى توازى 'الفعل الدرامى' ، تتركز فى دواخل النفوس ، لا فى نفس هاملت وحده ، بل فى نفوس الجميع ، كما يدرك ذلك كل من يصغى إلى ما يقوله الملك والملكة وأوفيليا ولايرتيس وبولونيوس ، وعلى الرغم من وجود الحركة المادية المتمثلة فى الأسفار والرحلات بل والغزوات ، فإن تثبيت المكان يجعلنا نحس ، كما يقول ، برجحان كفة الحركة النفسية .

ولننظر الآن فى دلالة الزمن للحدث الدرامى ولو اقتصرنا على الفصل الأول فحسب : فالمشهد الأول يبدأ بدقات الساعة فى منتصف الليل ، وهى الساعة التى يسميها جرانڤيل باركر ساعة النُذُر ''الدرامية'' (وهو الذى يستعمل علامات التنصيص) وينتهى

المشهد مع بزوغ الفجر ، وفى المشهد الثانى يشير هاملت (صباحًا) إلى ما حدث منذ شهر أو شهرين ، وبعد أن يستمع إلى ما يرويه الحراس يعرب عن ترقبه لقدوم الليل ، فيربط بين المشهدين ربطًا نفسيًا محكمًا ، ويستغل شيكسبير الفرصة (فى رأى هيبارد - ص ٣٣) لتقديم المزيد من 'العرض' للموقف ، من خلال حوار بولونيوس مع ابنه لايرتيس وابنته أوفيليا ، ويلمح لنا فى ثنايا هذا المشهد بقصة الغرام التى ذكرتُ من قبل مدى أهميتها ، دون تحديد زمنى دقيق لنشأتها ! 'فى الآونة الأخيرة' هى كل ما نسمعه من پولونيوس ، بعد أن سمعنا 'موعظة' لايرتيس لها ، وفى ظنى أن هذا المشهد لا تقتصر أهميته على 'العرض' ، بل هو يرسخ جذور الجانب المشرق للحياة (الحب والزواج والتكاثر) التى تتضافر عوامل الإحباط التى يمثلها پولونيوس بل ولايرتيس ، (قبل اكتئاب هاملت) فى وأدها ! لقد شهدنا فى المشهد الثانى هاملت وهو يتأمل الموت بل والانتحار بعد أن شاهدنا الملك يلقى بخطبته الطنانة الرنانة فى مجلس الدولة ، مُعْرِبًا عن نبذ الموت ونشدان الحياة ، وكأنما لم يقترف جريمة ، وكأن الدنيا بستان مزهر (لم أملك إلا أن أذكر قول الشاعر العربى - الذى يقتطفه صلاح عبد الصبور :

هَنَاءٌ مَحَا ذَاكَ العَــزَاءَ المُقَدَّمَــا فَمَا عَبَسَ المَحْزُونُ حتّى تَبَسّمَا !

وشهدنا هاملت وهو يرى الحياة فى صورة حديقة تدهورت ، "طَغَى عَلَيْها كلُّ فاسدٍ غليظِ الطَّبْعِ دونَ غَيْرِه" (١٣٦) وها نحن نرى جذور الحب بينه وبين أوفيليا وقد اجتهد أخوها وأبوها فى دفنها وقتلها ! أى إن المشهد لا يقتصر على إقامة الروابط بين الأب وابنه وتصوير متانتها تمهيدًا لسعى لايرتيس للانتقام ، كما يقول جنكنز ، ولكنه يتضمن أيضًا تطوير الصور الشعرية للزهور (التى جاءت فى حديث لايرتيس) بحيث يجعلها تسرع حقًا بالفناء - وإفناء الحبيب والحبيبة جميعًا !

فإذا جاء المشهد الرابع وجدناه يبدأ مثل المشهد الأول فى منتصف الليل ، ويستمر فى المشهد الخامس (بين هاملت والشبح وحدهما) حتى مطلع الفجر ، وفى هذا التوازن يكمن مغزى قصر حدوث هذا 'العرض' (وهذه كلمة هيبارد) فى ليلتين ونهار واحد بينهما : إنه يعلن عن مولد 'حدث نفسى' ذى ضخامة وتركيب أو تعقيد إن شئت

(complexity) لا غنى للخط الدرامى الأساسى عنه ، ولابد إذن من تركيزه لضمان هذا الضغط أو التعقيد ! واهتداء بما يقوله جرانفيل - باركر ، أرى أن التوازى والضغط لا يولدان فقط إحساسًا بما يسميه التماثل مع الواقع بمعنى ما يرجح حدوثه على هذا النحو فى الواقع (وعبارته هى : ـ(gives a convincing lifelikeness to the action وهو ما يسميه هيبارد (an air of verisimilitude) (ص ٣٦) بل هو يجعلنا نتمثل الموقف العسير الذى يجد هاملت نفسه فيه ، فهو الموقف الذى تصفه آن بارتون قائلة "إنه موقف لا يطاق إطلاقًا لدى أى إنسان إن رسمنا له صورةً واقعية ، مهما يبلغْ سَدَادُ فكرِه ووَرَعُه" (ص ٣٩)

[The situation is one that no realistically conceived human being, however pious and right-thinking, could possibly tolerate.]

وهذا هو الذى ألمحت إليه فى البداية حين ذكرت أنه إنسان وُضع رغمًا عنه فى مواجهة المستحيل ، فالضغط فى الزمن هنا 'يكثّف' ، إذا استخدمنا المصطلح النقدى الحديث ، من إحساسنا بهذا الوضع المستحيل (أو الذى لا يطاق) فليس القتل حلاً مُيَسَّرًا، لا قتل العمّ ولا قتل النفس ، والإنسان ذو العقل النبيل - كما يقول هاملت وتقول أوفيليا - لا يُصَحّح قتلاً بقتلٍ ، أو القتل غِيلةً بالقتل غِيلةً ، ولذلك ، كما يقول هيبارد ، يستنكف هاملت أن يقتل عمه وهو يصلّى حتى لا يهبط إلى مستوى 'بيروس' فى القطعة الشعرية التى يلقيها الممثل الأول عن انتقام بيروس من قاتل أبيه أى من 'بريام' قاتل أخيلاس ، (وسوف أعود إلى ذلك فيما بعد) أو إلى مستوى عمه الذى قتل أخاه وهو نائم . ويقول هيبارد "وهنا يكمن الفرق . فخلافًا لما يفعله بيروس وكلوديوس ، لا يقتل هاملت الرجل الذى أصبح تحت رحمته ، حتى لا يهبط إلى مستواهما فى عيوننا" (ص ٥٦) .

والتوازى الزمنى بين المشهد الأول والمشهدين الرابع والخامس معًا ، إلى جانب دلالته السيميائية الواضحة فى تأكيد التحوّل الذى يحدث 'بين عشية وضحاها' بأن يجلو لهاملت وللجمهور ما كان خبيئًا ، أى أن يخرج إلى النور ما اكْتَنَفَتْهُ الظلمةُ طويلاً ،

يتضمن مفارقة شعرية 'لطيفة' يشير إليها جرانفيل - باركر فى حاشية ، وفى ظنى أن المَتْنَ أجدرُ بها ، فهو يقول إنه فى حين ينتهى المشهد الأول نهاية بِشْرٍ وجمال :

لكنْ ها هُوَ صُبْحِ اليَوْمِ يسيرُ على أنْداءِ التَّلِّ الشَّرْقِىِّ العالى
مُتَّشِحًا بِوِشَاحٍ وَرْدِىّ !

(١/١/١٧١ - ١٧٢)

نجد فى المشهد الآخر أن الشبح الذى يتنسم رَوْحَ الصبح يقول :

.. إذْ شابَ ضِيَاءَ يَرَاعَاتِ اللَّيلِ شُحُوبٌ
يُنْذِرُنى أنّ الصُّبْحَ قَرِيبْ !

(١/٥/٨٩ - ٩٠)

وهذا كما يقول مهم للمخرج ، ولكننى أراه ذا دلالة شعرية درامية مزدوجة ، فتحوّل البشير إلى نذير يشير إلى أن انبلاج ضياء معرفة 'الحقيقة' لن يكون بشيرًا بالخير ، بل هو ينذر بما يمكن أن تُخشى عواقبه ! والصورة الشعرية الرمزية من أصدق الأدلة على تمازج الشعر والدراما فى المسرح الشعرى ، والمفارقة هنا (وهى التى حاكاها إبراهيم ناجى : وإذا النّورُ نَذيرٌ طَالِعٌ / وإذا الفَجْرُ مطلٌّ كالحَرِيقْ) تؤكد لنا تعقيد الموقف الذى يبدأ ، كما يقول هيبارد ، فى الاختلاف بصورة جذرية.

ب - البناء المفتوح :

يقول هيبارد إن من يقرأ أو يشاهد الفصل الأول يتصور أنه بصدد مسرحية 'محكمة الصُّنْع' أى محكمة الحَبْك أو الحبكة (well-made play) ولكن ذلك خطأ فى رأيه ، فالبناء فى هاملت يُطْلِعُنا على 'عالمٍ شديدِ الانفتاح' (very open world) (ص ٣٥) ويضيف قائلاً إن هذا العالم يختلف اختلافًا جذريًا عن **عطيل** أو **الملك لير** مثلاً حيث تساهم كل شخصية أو تتأثر بالأحداث التى تقع فيها ، ولكن الشخصيات فى **هاملت**

"تدخل دون إعلان ودون توقع ، وتخرج بـلا ضجيج وكثيـرًا ما لا يلحظ ذلك أحد : وهى تَمَسُّ الحدث فى لحظة ما ، ولكن الحدث لا يؤثر فيها . والنتيجة هى أننا نجد بين أيدينا مأساة تتضمن صدق تصوير الحياة التى نعرفها كما يراها و. هـ. أودن (Auden) فى اللوحة التى رسمها بروجيل (Brueghel) لسقوط إيكاروس (Icarus) :

لم يُخْطِئْ يومًا فنانُونَا الأسْلافُ العظماءْ
فى إدراكِ مُعَانَاةِ الإنْسان : ما أعمْقَ ما فَهِمُوا
مَوْقِعَهُ الإنْسانِى ؛ كيفَ يُعَانِى الفَرْدُ [وحيدًا]
وسِوَاهُ يأكلُ أو يَفْتَحُ نَافذَةً أو حَتّى يَمْشِى
دُونَ حَمَاسٍ فى دَرْبِهْ . . ."

(من قصيدة 'متحف الفن الحديث' ، ١٩٤٠)
(ص ٣٥ فى هيبارد)

أى إن هيبارد يرى أن البناء ، إلى جانب اعتمـاده على عنصر الزمن ، يتسم بإقامة علاقات غيـر مباشرة بين 'من يعانى' و'من يأكل' ، وهى علاقـات يصفهـا بأنها ذات علاقة بالفكرة الأساسية أو بالخـيط الدرامى لا بالعلة والمعلول ، وهذا هو فيما يبدو اتجاه النقد الحديث ، فـيما قرأت من نقد النقـاد فى الدوريات المتخصصة على امـتداد الثلاثين عامًا الأخيرة حتـى مـن قبل جنكنز (١٩٨٢) وفيليب إدواردز (١٩٨٥) وهيبارد (١٩٨٧) ومن بعدهم الـعشرات الذين اهتـموا بالروابط الدرامـية ، **صورًا أو قـضايا ، لا أسـبابًا ومسببات !**

و'البناء المفتوح' (open design) يُغرى المخـرج بالحذف ، فالُمخرج أولاً مُـفَسِّر يضع مفـهومًا يَهْـديه فى شكل إخراجـه ، ويُيَسِّرُ له أن يحـذف ما لا يراه مسـاهمًا فى التفسير الذى ارتضاه ، وهو يغرى النقـاد أيضًا بإلقاء الضوء على ما قد يبدو **فى المسرح** ثانويًا أو أقـل أهميـة مـن غيره ، وقـد يتحمس بعضـهـم (وهـم كثيرون) لتبيان ما قـد

لا يخطر على البال ، على نحو ما يفعل نايجل ألكسندر (١٩٧٣) فى تحليله للترابط بين مونولوجات هاملت السبعة وربطهـا بمفهوم القديس أوغسطين للنفس ، ثم ربط ذلك كله بما يسمى الفضائل الثلاث وهى العفة والجمال والعاطفة ، والربط بينها فى تحليل العلاقة بين هاملت وأوفيليا ، ثم ينتهى من ذلك بثقة إلى تبيان الخلل الذى أصاب هاملت وأثر بدوره فى أوفيليا فـدفعها إلى الخبل ! (ص ٢١ - ٢٣) والواقع أن الثـراء الشعرى الذى يتميز به النسيج ، وهو ما ألمحت إليه فى مدخل هذه المقدمة ، من وراء هذه التأويلات ، لكننا إذا التزمنا بالهـيكل الأساسى للأحداث كـما يَبْنيه النص الكامل ، فـسوف نجد أن هذا الثراء يصب فيه ويزيده عمقًا شعريًا دراميًا فى آن واحد !

فالبناء المفتوح ليس معناه الـبناء بلا حبكة ، بل البناء الذى يولى الحبكات الثانوية أو الفرعية مهمة إبراز مسير الحبكة الرئيسية ، وكلما ازدادت الحبكات الفرعية ازداد بروز الحبكة الرئيـسية ، وهى تـختص برؤيا شعـرية أكثر مما تخـتص بحبكة تراجيـديا الثأر التقليدية ، أى تتعلق برؤية هاملت للزمان (أى للحـياة والناس فى زمانه) أكثر مما تتعلق بنشدان الثـأر لمقتل أبيه ، فـهى أصيلة فى الموقف الافتـتاحى ، فى المونولوج الذائع فى المشـهد الثـانى من الفصل الأول الذى يتـمنى فيـه الموت (أو الانتحـار) بسبـب ضيـقه 'بشواغل الحياة' التى يراها فى صورة الحديقة التى تدهورت وسادها كل ''فظٍّ غليظ الطبع دون غيره'' ، وعلى هذا فَلَنَا أن نخـتلف من يقول إن الفـصل الأول يمثل 'العرض' أى 'عرض الموقف' بل أن نرى فيـه بداية الصراع والتـعقيـد المتجـسد فى الرؤية الشـعرية السوداوية التى لا يبدو للكثـيرين أنها مبررة ، فلا الحزن لوفـاة الأب ، ولا الاستياء من سرعـة زواج الأم ، ولا أى شىء مما نشهـده فى الفصل الأول حـتى تلك اللحظة بكافٍ لتبرير هذه الرؤية السوداوية ، وهذا هو الذى جـعل الكثيرين ، وعلى رأسهم ت. س. إليوت ، وهو الشاعر الحـساس الفذ ، يدرك زيادة جرعة الانفعـال عما يقضى به الموقف أى حتى من قـبل أن يفضى إليه الشبح بخـبر مقـتل أبيه ، حتى لو كنا بذلك نقيـسه بمقياس البـشر الأسوياء ، اهتداء بما يسـميه جنكنز 'بالواقعية النفسية' (ورغم استنكاره لها)، على نحو ما بينت ، لكنه عندما يخبره الشـبح بخبر الجريمة تبدأ خيوط الحبكة فى

التعـقيد ، وذلك أيضًا من خـلال تطوير الرؤية الشعرية نفـسها ، فـالشبح يزيد الرؤية صورًا شعرية تؤكـد لديه التضاد بين العنصر السماوى والعنصـر الحيوانى فى الإنسان ، ومن ثم نرى الإلحاح على هذه الصور فى حديث الشبح :

حقًا ! ذاكَ الفاجرُ ذاكَ الوحشُ الزّانى
نالَ شريكةَ عَرْشى بالمكرِ السّاحرِ ومواهبِ وهدايَا الخَوَنَة ! . . .
فإذا هو يَظْفَرُ للشَّهواتِ الدَّنِسة بمُوَافَقَة
ممّن تُبدى أو تتظاهرُ بكمَالِ العفّة !

(١/٥/٤٢ - ٤٦)

وليس فى هذا سوى تطوير للصورة التى أتى بهـا هاملت فى مونولوجه المذكور من قبل ، وهاك المزيد من التطوير :

أما الشهوة ، حتى لو كانَ الزوجُ ملاكًا وضّاءً ،
فلسوفَ تملّ الإشباعَ بفرشٍ منْ فُرُشِ الملأ الأعلى
وتميلُ إلى أطْعمة الحِطَّة فى أكوامِ قَذَارَةْ !

(١/٥/٥٥ - ٥٧)

والإلحاح على صور الوحش داخل نفس الإنسان يرسخ غضبة هاملت مما فعلته أمه، ويجعله يضيف أبعادًا جديدة للفارق بين والده الراحل (رب الشمس هايبيريون) وبين عمه مغـتصب الأم ومغـتصب العـرش (الجدى الشائه) ! وذلك قـبل أن يصرح الشـبح إليه بتفاصيل مقتله ، وذلك ما دفع أحد النقاد إلى القول بأن الشبح (أو كلام الشبح ، على الأقل) من وحى خيال هاملت (على نـحو ما أوضحت فى الحواشى) فهـو لا يفضى إليه فى هذا بشىء لا يعلمه باستثناء جريمة القتل التى ارتكبها عمه ، وهى التى يقول هاملت إن روحه تنبأت بها :

- "يا صدق نبوءة روحى !" (١/٥/٤١)

والصـراع الذى ، كـما يقـول جنكنز ، يدور عنـد هاملت بين نوازع الملاك ونوازع الوحش فى الإنسان ، قائم منذ البداية ، وهو يكتسى صفة طلب الثأر فى آخر الفصل الأول ، بعد أن يسمع هاملت ما يؤكد 'صدق نبوءته' ، ويزداد الصراع حدة (من ناحية البناء الدرامى الصرفـة) حين يُضطر هاملت إلى مواجهة والدته فـيكرر مع التطوير صورة التناقض بين أبيه وبين عمه ، أى الصورة الأولى التى رسـمها لهما **قبل أن يعلم بجريمة القتل :**

. . . وإنْ يُقَارَنْ بالذى تَلاَهُ
كانَ مثلَ ربِّ الشَّمسِ هايبيريون ،
ومن تلاهُ مثلَ جَدْيٍ شَائِهٍ - ساتور !

(١/٢/١٣٨ - ١٤٠)

وانظر كيف يطوّر هذه الصورة الأولى فى لقائه مع والدته فى الفصل الثالث :

ما أكملَ هذا الحُسْنَ الجالسَ فوقَ جبينِ الأوّل
خصلاتٌ من شَعْرِ إله الشّمسْ ، هايبيريون
وجبينٌ كجبينِ كبيرِ الأرْبَابْ ، جوف !
والعينُ كعينِ إلَه الحرْب - مارسْ - تتوعدُ أو تَأْمُرُ !

(٣/٤/٥٦ - ٥٨)

والإضافـة فى الصـورة الجديدة تذكـرنا بما قاله الحـراس عن بطولة الملك الراحل ، ويستمر هاملت :

وقفتُه وقفةُ من كان رسولَ الارباب عطاردَ إذ حطَّ لتوّهْ
فوقَ رَوَاسِيَ تلثُمُ قمتها سقفَ سماءِ الكوْن !

(٣/٤/٥٨ - ٥٩)

ويُجْمِلُ هاملت الصورة قائلاً :

مجموعُ خِصَالٍ وشَمَائِلَ فيما يبدو من عِنْد الأرباب اجْتَمَعتْ
كىْ تَرْسُمَ للدنيا صورةَ رَجُلٍ أمْثَلْ !

(٣/٤/ ٦٠ - ٦١)

وهكذا فَلَنَا أن نقول إن الصراع يبدأ فى الفصل الأول ، خصوصًا إذا تأملنا استمرار شيكسبير فى إعداد توازيات أخرى فى البناء ، وهى التوازيات التى تتضمن التضاد وإلا لانْتَفَتْ الدراما ! فالتوازى الذى يناقض بين صورة الأب وصورة العم ، يقابله تواز آخر - وفى الفصل الأول نفسه - بين هاملت وفورتنبراس ولايرتيس ، وهم الأبناء الثلاثة الذين يواجهون أو يحملون عبء الثأر لمقتل آبائهم ، على نحو ما أشار إليه أولاً دوفر ويلسون فى كتابه **ماذا يحدث فى هاملت** (الطبعة الأولى ١٩٣٥ - ص ٣١) وجرانفيل باركر من بعده فى الكتاب الذى أشرت إليه آنفًا (جزء ٣ ، ص ٣٩) ثم دأب النقاد على الإشارة إلى ذلك .

ج - التوازيات :

ولن أفيض فى تحليل هذا التوازى ، فقد سبقنى إليه كل ما كتب عن المسرحية ، ولكننى سألمح إلماحًا إلى أهميته فى البناء وفى تحويل طابع المسرحية من مسرحية تقليدية للثأر إلى مسرحية حديثة تتعمق فى تأمل علاقة الأبناء بالآباء ، فالتناقض واضح منذ البداية بين لايرتيس الذى يذهب إلى فرنسا 'لينعم بطيب زمانه' (كما يرجو له الملك) (١/٢/٦٢) وبين هاملت الذى يرزح تحت عبء 'المهمة المستحيلة' المطلوبة منه - أى أن يقتل عمه ! وعلى امتداد المسرحية لن يَخفى التناقضُ عن المُشَاهِد الذى يذكر ما عسى لايرتيس أن يفعله فى فرنسا (بعد الحوار المستفيض بين بولونيوس وخادمه رينالدو) وما يحدث لهاملت أمام عينيه !

وأهم ما أود تأكيده هنا هو الترابط بين ما يسمى بالحبكة الرئيسية والحبكة الثانوية

(أو الحبكات الثانوية) منذ الفصل الأول ، وهو ما يشهد ، كما قلتُ ، بأن التعقيد يبدأ فى ذلك الفصل نفسه لا فى الثانى أو الثالث ، فاشتباك 'قصة هاملت' مع 'قصة أوفيليا' يبدأ هنا وفى المشهد الثالث ، حيث يحذّرها أخوها من مغبة تصديق ما يقوله هاملت لها تعبيرًا عن الحب ، ويشكك فى قدرة هاملت على إثبات صحة ما يقوله 'بالأفعال' ! ولا أقول إن هذا 'يبشر' بتأخر هاملت فى تحقيق الثأر فعلاً لا قولاً ، بل أكتفى بأن أقول إن أوفيليا قد أصبحت هنا فى بؤرة الصورة ، وعلى نحو ما ألمحت من قبل ، تبرز أوفيليا باعتبارها من جيل الأبناء الذين يواجهون تركة مثقلة ، وهى فى حالتها ذلك 'المعيار المزدوج' الذى يقيس به أبوها حرية البنين وحرية البنات ، فهو يقول بنبرات قاطعة :

ولا تَنْسَىْ بأنّ منْ حَقّ الشّبابِ أنْ يُرْخُوا الزّمامَ فى السُّلوكْ
بما يزيدُ عن حُرّيةِ الفَتَيَاتْ !

(١/٣/١٢٤ - ١٢٥)

وبعدما قاله أخوها ، يجئ قول أبيها ليؤكد النظرة التقليدية (التى يعرفها كل شرقىّ) ونحن نذكر أن أوفيليا قد طلبت إلى أخيها قبل سطور من هذا ألا يصبح 'مثل رعاة من أهل الغفلة' وتقول فى نبرات ظنها بعض النقاد ساخرة :

لا تَرْسُمْ لى دَرْبًا للجنّة شاقًا محفوفًا بالأشْوَاكْ
وتمارسْ أنتَ النَّزَوَاتِ الطَّائشَةَ المتهوّرةَ الدُّنْيا
أو تَسْلُكْ دربَ العَبَثِ ببستانِ الزَّهْرِ المُفْضى لجهَنَّمَ
حتى تغفلَ عمّا أسديتَ من النُّصْحِ !

(١/٣/٤٧ - ٥١)

وهذا ما سوف نعلم أن أباه يوافق عليه فى الفصل الثانى ، وندرك مدى 'النفاق'

الذى يبديه إزاء أبنائه ومدى تحايله ومكره من أوامـره إلى رينالدو خادمه (بالتجسس على لايرتيس) – ومع ذلك فهو 'أب' ، وهو مطاع ، وحينما يُقْتَلُ ، يهب الولد للثأر !

هذا الترابط بين الخيط الرئيسى للحدث والخطوط الـفرعية الأخرى ، والذى يبدأ ، كما قلت ، فى الفصل الأول ، يـستمر فى الفصول التاليـة من خلال الصراع الذى كان لابد أن ينشأ بين هاملت وبين ذاته ، وهو الصراع الذى يجـسده فى الرؤية الشعرية التى تطورت ، كمـا سبق أن قلت ، من الرؤية الأصليـة ، ثم إذ بها تتـفرع فروعـًا دفعت الكثيرين إلى القول بأن المسرحية فضـفاضة البناء وربما كان ذلك ما يعنيه هيبارد 'بالبناء المفتوح' ، حتى إن أشـد المدافعين عنهـا حماسًـا للتمـاسك وهو جنكنز ، لا يملك إلا التسليم بذلك قائلاً :

> "من الصحيح أن المسرحيـة تتقدم بصورة مّتئدة تأمّلية ، فـتحيط أحداثها المثيـرة بالكثيـر من المونولوجـات والأحـاديث الحـوارية ، والحكايات الاستطرادية الصغيـرة ، وكل ما يلزم من الوقت للتوسع فى الحديث عن طبيعة الدنيا" (ص١٣٤/ ١٣٥) .

ونحن – مشـاهدى المسرحيـة وقراءها – لا نملك إلا الموافـقة على ذلك ، وإن لم يكن النقاد يؤكدون بصفة خاصة لقراء الانجليـزية طابع المسرحية الشعرية الخاص ، كأنما لا حاجة لهم بذكره ، لكنـنى لابد أن أشير إليه ، ألا وهو أن 'التأمل' جزء لا يتجزأ من 'الحدث الشعرى' الذى لا ينفـصل عن 'الحدث الدرامى' ، فالحدث الـشعرى – إن صح هذا التعبير – تأمليّ بطبيعـته ، وقد يجرف المؤلف ، مهما يكن من "إحكام قبضته على خيوط الحدث الدرامى" (جنكنز – ١٣٥) إلى 'التمهل' ! حقيقةٌ أن هذا لا يحدث فى مسرحيات شيكـسبير التالية **(ماكبث وعطيل والملك لير)** بنفس الـدرجـة ، **ولكنه يحدث قطعًا** ! أما 'الزيادة' التى لاحظهـا ت. س. إليوت ، ونـسب إليهـا الخلل فى البناء الذى يقول إنه يعيبها فنيًا فترجـع إلى أن المسرحية التى كان الجمهور يعرف هيكل قصتهـا سلفًا لم تكن تتطلب التركيز على الحبكة قـدر ما كانت تتطلب 'تعميق' المواقف الدرامية شعرًا !

ومن المفارقات أن يكون هذا البناء الفضفاض نفسه ، الذى يرى فيه الكثيرون خَلَلاً ويرى فيه المخرجون فرصة للحذف والاختصار ، مصدر جاذبية المسرحية ومصدر 'سحرها' لأجيال كثيرة ! فالتأملات 'الهاملتية' قد خلقت حالة شعورية تتجاوز حدود النص الدرامى وتتيح للبطل أن يخرج من (أو أن يخلع) عباءة المنتقم التقليدى فى تراجيديا الثأر ، وأن يبدى من مظاهر الضعف البشرى ما يقربنا منه ، أو كما يقول جنكنز "وهذا هو الذى يحوّله من المنتقم ذى العزم الثابت إلى شخص مُركّب يمثلنا جميعًا" (ص ١٤٦) . وذلك هو ما فتن النقاد الرومانسيين ولا يزال يفتن القراء حتى اليوم !

د - المسرحية *الصغرى*:

فمن أهم ما يسرع المخرج إلى حذفه ، ولا يوليه الناقد إلا عبارات الرَّصْد التقليدية، مشهد المسرحية الصغرى وما يسبقها من حديث عن التمثيل والممثلين ، فذلك كله مما يبدو 'مادة إضافية' ، ولا أقول 'مادة دخيلة' على الحدث الرئيسى ، ومعظم المخرجين يحذفون المسرحية الصغرى أو يختصرونها وهم قطعًا يحذفون حديث هاملت عن التمثيل وطرائقه ، كما يبرره النقاد بتبريرات درجنا عليها ، وشرحتها فى الحواشى ، ولا تكاد تقيم له وزنًا ، ولكننا إذا تأملنا 'الدور الخاص' الذى يوليه شيكسبير للتمثيل فى المسرحية ، باعتبار فن تقمص دور الغير ، أو ارتداء قناع يخفى الحقيقة (بغض النظر عن الغاية) فسوف ندرك مغزى التمثيل بصفة عامة ، والمسرحية الصغرى بصفة خاصة .

منذ الفصل الأول ، وأنا أُصِرُّ على أن فيه منشأ الصراع ، نجد أن ظهور الشبح نفسه قد 'يتمثل' بوالد هاملت ، فهو 'يشبهه' ، ولا نعرف فى هذه المرحلة إن كان صادقًا أم كاذبًا ، حتى بعد أن يقابله هاملت ويقطع 'بصدقه' ، فالشكوك تحيط به ، وهاملت يلجأ للتمثيل (تقديم المسرحية الصغرى) حتى يعرف إن كان صادقًا أم 'يمثل' دور أبيه ! ولا نلبث فى المشهد الثانى حتى نرى 'الدور' الذى يمثله الملك - فى لغته ومشاعره التى تخلط الواقع بالوهم ، ونرى مدى انفعال هاملت حين تقول له أمه إنه

'فيما يبدو' يحـزن حزنًا أشـد مما ينبغي لفـقد والده ، إذ نسـمع لأول مرة عن خـيط التناقض بين الظاهر والباطن الذى يصبح صورة شعرية مهـيمنة فى المسرحية ، بل نحسه فى أول عبارة يقولها هاملت رَدًّا على مداهنة الملك له بدعوته 'ابنًا' له ، فنرى فى أول كلمات ينطق بها أنه يستـخدم الحيل اللفظية فى تأكيد المفارقة التى تميـز علاقته بالملك ، وتشيـر إلى التناقض المذكور ''أقربُ من هذا نَسَبًا لكنْ أبعـدُ سَبَبًا'' (لاحظ أن الجناس والطباق يستخدمان استخدامًـا دراميًا) ويستمر إحساسنا بذلك 'الباطن' الذى أفصح عنه الشـبح ، فنحن نشـارك هاملت وحـده فى السـر حتى الآن ، وريـثمـا يفـضى به إلى هوراشيو، الأمر الذى يضـفى ما أسميه 'بالتورية الدرامية' على الأحـداث ، أى إطلاع البعض على سرّ و'توريته' عن الآخرين بقصد توليـد الصراع الدراميّ ، أو الحفاظ على وعاء التشويق ، كما يسميـه لويس عوض ، وذلك حتى يحين موعد وصول الممثلين (أو الفرقة المسرحية الصغيرة) وتقديم العرض المسرحى .

وقد سبق لشيكـسبير أن استخدم هذا الأسلوب فى تقـديم العرض داخل العرض ، حيث يصـبح الممثلون أمامنا جـمهورًا خاصًـا ونصبح نحن جمـهورًا يرى جمهـورًا آخر وممثليه ، لغرض آخر تصفه آن بارتون بأنه ''النظر فى طبيعة الشعر والخيال وفن الممثل'' (ص ٢٧) على نحو مـا يفعل فى **خاب سعى العشاق** وفى مسرحية كـوميدية أيضًا هى **حلم ليلة صيف** ، كمـا إنه يجعل المـمثلَيْن اللذيْن لعبـا دور بروتوس وكاشـيوس فى **يوليوس قيصر** يعلقان على مشهد مقتل قيصر فيقولان إنه مشهد قد يُمثَّل فى المستقبل (أو يعـاد تمثـيله) فى دول لم تولد بعـد ، وبلغـات مجـهـولة (٣/١/١١١ - ١١٦) ولكن **هاملت** تنفرد بأنها المسرحية التى توحى للجـمهور منذ البداية بالإشارات العديدة والغلاّبة للتمثـيل والمسرح ، فكأنها تنتمى إلى فنون ما بعـد الحداثة التى تقوم على وعى الكاتب بأنه يكتب أدبًا خياليًـا ، وتحس فى ثنايا العمل بأن الشاعر مثـلاً يود للقارئ أو السـامع أن يدرك أن هذا شعر ، وأن الروائى قـد يخاطب القارئ مباشـرة ويناقشه فى 'وسائل' تطوير الأحداث أو التـصرف مع 'أبطال العمل' (وإن لم يكـن هذا الأسلوب فـى ذاته جديدًا على الرواية الانجليـزية) . أما فى **هاملت** فنحن نرى أن الممثلين ليسـوا فريقًا من

الهواة مثل فريق العمـال فى مسرحية **حلم ليلة صيف** أو الهواة الذين يقـدمون العرض المسرحى فى مسرحية **المأساة الإسبانية** (توماس كيد) فهم محترفـون يعمقون صور التمثيل والمسرح التى تحـفل بها **هاملت** ، منذ أن يفـرق هاملت فى حـديثه الأول إلى أمـه بين 'الأفعال الظاهرة التى قـد يأتيـها أى فتى' (١/ ٢/ ٨٤ - ٨٥) وبين الحـزن الـكامن فى قلبه، فالأفعال الظاهرة هى 'الملابس' اللازمة للدور ('ما الظّاهرُ إلا ما يلبسُهُ الحزنُ ليعلنَ عنْ نَفْسه' - ١/ ٢/ ٨٦) حتى النهـاية حين يشير إلى الحـاضرين الذين يشهدون مـقتله بالسُّمِّ قائلاً :

وأَنْتُمُو يا مَنْ كَسَاهُمْ الشُّحوب . .
كأنَكمْ ممثلونَ صامِتُونْ . . نظَارةٌ إزاءَ ما يَجْرِى على المَسْرَحْ !

(٥/ ٢/ ٣٤٠ - ٣٤١)

مرورًا بتشبـيهاته الكثيرة بالمسرح والتـمثيل ، مثل وصفه جمـهور النقاد الضّالين ، بأنهم فى كثرة رواد مسرحية ما (ملء مَسْرحٍ كامل) (٣/ ٢/ ٢٦) وإشارته إلى أن عقله بدأ العمل أو التمثيل (act) دون مقدمة (Prologue) أى استهلال يمهد للمسرحية ، عندما دبر قتل روزنكرانتس وجيلدنسترن :

حتّى من قَبْلِ التمهيدِ لدورٍ يلعبُهُ ذهْني فى ذَاكَ المَسْرَحِ
بَدَأ الذّهْنُ يُمثِّل فَوْرًا !

(٥/ ٢/ ٣٠ - ٣١)

أقول إن هذا الوعى بالتمـثيل مستمـر منذ الفصل الأول ، منذ أن قرر أن يمثل دور المجنون ! وهو يذكرنا فى كل لحـظة بأن ما يشهده قـد لا يمثل الواقع ، فهو يتـساءل ، ويتشكك ، ويقول ، حتى حين يختار ما يصور فى ظنه كلام المجنون ، صورًا من حياة المسرح ، ولا غرو فهو يحفظ قطعة شعرية طويلة يبدأ بها تشجيعه للممثل على 'تقمص' الدور ، ولابد أنه سـمعـها (أو شـارك فى تمثيلـها ؟) فى جـامعـة ويتنبرج ، ويسـأل

بولونيوس إن كان من هواة المسرح ، وعندما يعلم أنه قام يومًا ما بدور يوليوس قيصر ، يعلق هاملت تعليقًا ساخرًا يومئ ضمنًا ودون قصد إلى ما سيحدث فى المسرحية حين يقتله هاملت بطعنة غادرة ! وهو يقول للممثل الأول 'يا صديقى القديم !' (٢/٢/٥٣١) ويتحدث معهم حديث الملمّ بحياة المسرح ('فى المدينة') ويستمع إلى أنباء التنافس بين الفرق المسرحية بأذن المهتم الشغوف !

ومسرحية **هاملت** فى بنائها نفسه تعتمد على تمثيل الأدوار منذ الفصل الأول ، فإن بولونيوس يأمر خادمه أن يمثل دورًا محددًا فى باريس حتى يأتيه بأنباء ابنه ، ويحفز ابنته إلى تمثيل دور محدد (دور من تقرأ كتاب الصلوات العامة مثلاً) حتى تكتشف سِرَّ 'جنون' هاملت ، وحين يسألها هاملت بأسلوبه الملتوى ساخرًا ومكذبًا :

"ها ها ! هل أنت صادقة ؟ "

(٣/١/١٠٣)

مستخدمًا التورية فى كلمة 'صادقة' بحيث تعنى أيضًا 'شريفة' (honest) فإنه يتيح لنا ولأوفيليا أن نتساءل عما يعنى ، وسرعان ما يحوّل هاملت المعنى الظاهر إلى المعنى 'المُوارى' عنه ، تحت قناع دور الخبل الذى يمثله ، فيتحدث عن الجمال والشرف ، وقد كان تساؤله عن صدقها (خصوصًا حين يسألها 'أين أبوك !' وتجيبه كذبًا إنه فى البيت ، وما يتلو ذلك من سخرية مريرة منه والهجوم اللاذع على النساء جميعًا !) دافعًا على ما قال به نقاد كثيرون من إن هاملت ربما كان يعلم بِسِرِّ الشَّرَك الذى نصبه بولونيوس له ، وإن كان ذلك غير ظاهر فى النص ، أو على الأقل غير مصرّح به ، ولكن بناء المسرحية الذى يعتمد على التظاهر والتمثيل والمكائد الخفية قد يسمح بمثل هذه القراءة ، وهى القراءة التى تعتمد على افتراض الكثير من الأحداث الباطنة وراء الظاهر .

أما الدورُ المحدّدُ المنوطُ بالمسرحيةِ الصغرى فى هاملت فتشرحه آن بارتون قائلة "إن المسرح يصبح عند هاملت وسيلة لتفسير العالم الخئون الذى يستطيع فيه كلوديوس أن 'يتمادى فى البسمات .. وهو الوغد الآثم !' ، (١/٥/١٠٨) وحيث من المحتمل أن

يكون كل فرد فيه ، باستثناء هوراشيو ، ممثلاً يلعب دورًا محددًا'' (ص ٢٩) وتقول إنه من الطبيعى لهاملت ، و''هو الخبير الذوّاقة ، فيما يبدو ، لتراجيديا الثأر ، الذى يعرف خير المعرفة أعرافها وأنماط شخصياتها'' أن يحاكى ساخرًا ألوان التطرف الجانحة الميلودرامية لهذا النوع الأدبى ، لكنه حين يجد أنه قد دُفع دفعًا ''وضد إرادته ، إلى القيام بالثأر فى الواقع الفعلى ، فإنه يلجأ إلى المسرح طلبًا للعون ، وهو يذكر خبرته الأدبية بهذا النوع'' (ص ٢٩) . ونحن نستطيع إذا تأملنا نوع 'العون' الذى يتلقاه هاملت من المسرح ، أن ندرك أنه يَصُبُّ حقًّا فى الحدث ، ولكنه يصب بأسلوب الصور الشعرية ، وهذا هو الذى يميز فى نظرى المسرح الشعرى عن المسرح النثرى الواقعى، وهى الصور التى تؤكد ما يذكره هيبارد (ص ٦٣) عن النسق الدرامى الكامن فى المشهد الأخير والذى يصفه بأنه 'هيكل رمزى' أو هيكل لحدث أو قصة رمزية ، قائلاً إنه يمثل الصراع بين الزيف والخداع من جانب ، والصدق والحق من جانب آخر ، وسوف أعود لما يقول فيما بعد ، بعد أن برز مدى تداخل الفن والحياة أو تناوبهما (كما تقول آن بارنيت ص ٣١) فى الصور الشعرية فى القطعة التى يلقيها الممثل الأول استكمالاً لما أنشده هاملت :

. . . وهنا انهارتْ قلعةُ إلْيُومْ

فيما يُشْبِهُ فُقْدَانَ الوَعْىِ وقمتها تأكُلُها النّيرانْ

وَكَمَا لو كانتْ قد شَعَرَتْ بالضّربةِ سَقَطَتْ مُحْدِثَةً صَخَبًا ذا رَهْبَةْ

وبأصواتٍ هادرةٍ مُرْعِبَةٍ أَسَرَتْ أَسْمَاعَ بيروس

فَأَصْغَى بل وتجمَّدَ فى وَقْفتِهِ !

يا عجبًا ! هذا السيفُ المرفوعُ بِيُمْنَاهُ

لا يَهْوِى فوقَ الشَّعْرِ الأشْيبِ فى رأسِ الشَّيْخ

بل يلتصقُ بِمَوْقِعِهِ فى الجَوِّ ويَتَجمَّدْ ! وَغَدا بيروسُ

شَبِيهًا بالطَّاغِيَةِ المَرْسُومِ بإحْدَى اللَّوْحَاتْ
إذْ ذُهِلَ عن القَصْدِ وأَمْرِ الحَرْبِ فَلَمْ يَفْعَلْ شَيْئًا !

(٢/٢/ ٤٧٠ - ٤٧٩)

ولقد أفاض النقاد (ودون استثناء) فى دلالة صورة 'تجمد' سيف پيروس فى يده ، ولكنهم يغفلون دلالة بقية الصورة ، وهى السابقة على هذه 'اللوحة' والتالية لها ، فالأبيات الأولى التى يلقيها هاملت ترسم ذلك المنتقم فى صورة الشيطان ، فهو 'يَتَحَصَّنُ بدروعٍ حالكةٍ فى حُلْكةِ سُودِ نواياهُ ودَيْجُورِ اللَّيل' (٢/٢/٤٨ - ٤٩) وهو الذى سفك دماء الآباء والأمهات والبنات والبنين (٤٥٣) وهو باختصار 'ابن جهنم' (٤٦٠) ! ومن ثم تأتى هذه القطعة التى ذُهل فيها 'الطاغية' عن القتل (أخذًا بثأر أبيه) **مؤقتًا** - وهو ما يراه النقاد جوهر الصورة الرمزية - ثم لم يلبث أن أهوى بسيفه 'فوق غريمه' :

. . . فى ضَرَبَاتٍ بَزَّتْ فى قَسْوَتِها
ضربات عَمَالِيقِ السَيكْلُوبسْ ، ومَطَارِقُهُمْ تهوى فوقَ السَنْدَانِ
لتصنعَ بعضَ دُرُوعِ إلَهِ الحَرْبِ الصَلْدَةِ أبَدًا !

(٤٨٥ - ٤٨٧)

هذه هى الصورة الكامنة فى أعماق هاملت ، وهى الصورة التى يتمنى فى خياله تحقيقها ، لكنه ينفر منها ، كما سبق أن ذكرت بسبب إدراكه لبشاعة القتل ولو أخذًا بالثأر ! ولذلك يقول بعض النقاد المولعين بالتحليل النفسى إنه حين يقدم على القتل فعلاً ، فلابد أن يفعل ذلك فى الظلام ، بمعنى ألا يرى أو يواجه وجه القتيل ، كما يفعل مع بولونيوس المختبئ خلف الستار ! ويقول آخرون إنه يفقد اتزانه آنذاك ، بمعنى أنه يصاب بلوثة مؤقتة تجعله يقدم على ما يأباه عقله الواعى ، فهذا العقل الواعى هو الذى يكبح جماح انطلاقه ، ويجعل تحقيق انتقامه مقصورًا على الخيال - فى الصور

الشعرية ، وفى التمثيل ! بل إن عقله اللاواعى الذى يختزن صورة المنتقم الطاغية (ابن جهنم) يأبى عليه التشبه بها (كما سبق أن ذكرت نقلاً عن هيبارد) .

هـ - الكلمات والألفاظ :

ويرتبط الصراع بين الظاهر والباطن فى **هاملت** ، أو بين دور التمثيل والواقع الفعلى - كما ذكرت آنفًا - بالدور غير المسبوق الذى يوليه شيكسبير 'للقول' و'الإفصاح' ومعنى الكلمة ومعنى اللفظ فى بناء المسرحية ، وإن كان ذلك مألوفًا بدرجات متفاوتة فى الدراما بصفة عامة ، فمنذ الفصل الأول ، كما بَيَّنْتُ ، وبذورُ الصراعِ قد بدأت تنبت وتُنْذرُ بحصاد 'وخيم' ، نسمع هاملت فى ختام المونولوج الأول ينعى عجزه عن الإفصاح (ويا فُؤَادِىَ انْفَطِرْ ! إذ لا مَنَاصَ مِنْ كِتْمَانِ أَمْرِى ! ـ١/٢/١٥٩) حتى بولونيوس الثرثار ينصح ابنه نصيحة لا يعمل الأب بها ('لا تُفْصِحْ بِلِسَانِكَ عن أَفْكَارِكْ' ١/٣/٥٩) بعد أن شهدنا هذا الابن وهو ينصح أوفيليا أخته بألا تسمع 'أقوال' هاملت، وما 'يزعمه' فيها (حسبما يقول) من حب صادق لها ، لأن هاملت، فى رأى لايرتيس يعجز عن أن يثبت صدق 'ما يزعمه بالأفعال' (١/٣/٢٥) - وأوفيليا تطلب منه ألا يكون كالغافلين الذين لا يعملون بما يقولونه (١/٣/٥١) ! وفى المونولوج التالى، نجد أن هاملت يلوم نفسه على عدم النهوض بعبء القضية ذامًّا نفسه لأنه 'لا يقدر أن يُفصح !' (٢/٢/٥٦٢) إنه لا يقول لا أقدر أن 'أفعل' بل أن 'أفصح' ! وكلوديوس - فى لحظة صدق مع نفسه - يرى أن العبء الحقيقى الذى يحمله يتمثل فى التناقض بين ما فعله وما يقوله ، مشيرًا إلى قُبح ما فعل ''إنْ قارنتهُ بألْفَاظِى المُزَيَّنَةِ - ما أثقلَ العبْءَ الذى أحْمِلُهُ !'' (٣/١/٥٣ - ٥٥) ولكننا - ومنذ الفصل الأول ، كما أُصِرّ ، نلمح ولع هاملت ، غير المسبوق فى مسرح شيكسبير ، بالتلاعب بالألفاظ ، كأنما يرى فى اللُّغَة - فى الكلام المنطوق (أو ما أسميه الألفاظ) نوعًا من الفعل ، وكأنما كان تغيير الواقع يمكن أن يتوسل باللغة ولا أقول أن يتحقق باللغة !

هذا يفسر فى نظرى إلحاحَ هاملت على الكلام فى كل مشهد يظهر فيه ، على طول

المسرحية وعرضها ، وعندما بدأت الترجمة كنت أنتوى أن أقصر الترجمة المنظومة على أقوال هاملت ، فبدأت بالمونولوجات السبعة ، وانتقلت إلى أحاديثه المطوّلة فالقصيرة، قبل ترجمة الحوار ، فراعنى عدد الصفحات التى سوّدتُها ! وإذا كان نقاد السلف قد أكدوا ميل الذهن المتأمل إلى عشق اللغة فاللغة تتوسل بالفكر ، فإن أحدًا لم يفسر لنا ولع هاملت بالتلاعب بالألفاظ ، كأنما هى الواقع الذى يحاول أن يغيره ! إنه يبرز لنا سخافة 'أوزريك' بمحاكاة ساخرة للّغة التى يستخدمها ، ويتذرع بقناع الجنون كى يفصح عما يريده بألفاظ غامضة تحتمل التأويل والتخريج ، بل إنه ليعتمد على التلاعب باللغة فى التعامل مع من يحتقره ومن يحبه ، مع بولونيوس ، ومع أوفيليا ! ونحن ندهش كيف استطاع هاملت وبسرعة أن يتحول من العاصفة النفسية التى اجتاحته عندما استمع إلى ما 'صرّح به' به شبح والده ، إلى هدوء يسمح له بالتفكّه مع صديقه هوراشيو والحارس مارسيلوس :

مارسيلوس : هيا هيا ! عُدْ يا مَوْلاىْ !

هاملت : هيا هيا ! عُدْ يا وَلَدِى ! عُدْ يا صَقْرَ الصيِّدِ إلى الأيْدى ! . . .

مارسيلوس : ما حالك يا مولاى الأشرف ؟

هوراشيو : ما أنباؤك يا مولاى ؟

هاملت : رائعة حقا !

هوراشيو : أفصح عنها يا مولاى الأكرم

هاملت : لا ! سوف تذيعان السر !

هوراشيو : والله محال أن أفشى السر !

مارسيلوس : ولا أنا . . مولاى !

هاملت : ماذا تقولان إذن . .

(١/٥/١١٧ - ١٢٦)

إن رصد تطور استعمال هاملت للُّغة ، خصوصًا تلاعبه بالألفاظ ، سوف يرسم لنا خطا متعرجًا صاعدًا ، أى خطًّا يتراوح بين الجد والهـزل لكنه يزداد اقترابًا من الذروة ، ولا يصل إليها إلاّ فى مشهد حفّار القبور ، فهـذا الحفار ينجح فيما عجز عنه الجميع - لا فى هزيمة هاملت فـى التلاعب الـلفظى فـحسب ، كـمـا تقـول آن بارنت ، بل فى مواجهته بحقيـقة لا تحتمل التأويل أو التفكه ، أى **الموت** الذى شغله وشغل مكانًا بارزًا فى المسرحية على امتدادها ! لقـد فشلت اللغة فى فم هاملت حتى الآن ، ولم تُمكِّنْه من تحقيق الغـاية التى قال إنه يسعى لتحـقيقها ، ولكنه لا يـعى هذا الفشل أو الخذلان إلاّ الآن ! إنه يواجه النهاية التى تأملـها فى أكثر من مونولوج ، وهو يواجهـها فى أصعب موقف يمكن أن يواجـهه إنسان ! ومن الطبيـعى إذن أن نرى صورة لاستخـدام اللغة فى الفصل الخـامس تختلف عن كل ما سبـقه ، فلقد خرج البـاطن من مكمنه ولم يعد ثم مهربٌ منـه ! بل لعلنا نقول إن شدة التوتر فى الفـصل الخامس ترجع إلى تغيـر وظيفة اللغة ، حين التقى الباطن بالظاهر ، أو لم يعد أمام هاملت مجال لمحاولة الاعتماد على اللغة باعتبارها البديل عن الواقع الذى فر منه طويلاً ! إن خط بناء اللغة يفصح عن خَطٍّ بنائىّ أساسىّ لا سبيل إلى التغاضى عنه فى المسرحية الشعرية !

٧ - الاتجاهات النقدية

على نحـو مـا ألمحت فى 'التوطئة' لهـذه المقدمـة ، أنتوى تقـديم صورة مـوجزة لاتجاهات النقاد فى تناول هذه المسرحية على امتـداد القرون الأربعة الماضية ، وأنا أعتمد فى القـسم الأول (أى المختص بالنقـد المكتوب حـتى أواخر القـرن التاسع عشـر) على الدراسات النقدية المرفـقة بطبعة **هاملت** التى أصـدرها فيرنيـس أولاً فى عام ١٨٧٧ ، ونفدت ثم أعيد طبعها عام ١٩٦٣ فى مجلدين ضخمين :

Hamlet, ed. Horace Howard Furness, 2 vols., 1877;

reprinted 1963 (A New Variorum Edition of Shakespeare)

وأعتمد فى القسم الأخير على الدراسة التى كتبها روبرت هاپجود (Robert Hapgood) فى ذيل مقدمة فيليب إدواردز لطبعة 'نيوكيمبريدج شيكسبير' للمسرحية عام ٢٠٠٣ ، استكمالاً للنظرة النقدية المعروضة . وعلى هذا سوف يكون العرض بالغ الإيجاز ، لأننى لم أدرج كل ما خرجت به من قراءاتى الخاصة فى نقد شيكسبير ، بل أكتفيتُ منها بأقل القليل خصوصًا ما يتعلق منها بالكتب المألوفة لدى جيلنا ، وإلا لطالت المقدمة عن المساحة المحددة لها فى هذا الكتاب ، فما هى إلا مقدمة على أية حال .

١ - *البدايات* :

لم يكن النقد الأدبى الإنجليزى ، كما نعرفه اليوم ، قد ولد فى عصر شيكسبير ، ولا فى الشطر الأعظم من القرن السابع عشر ، ولذلك فنحن نشير إلى درايدن (ت - ١٧٠٠) بأنه 'أبو النقد الانجليزى' (انظر مقدمة مجدى وهبة لكتاب **درايدن والشعر المسرحى** - مجدى وهبة ومحمد عنانى ١٩٦٣ ط ١ ، ١٩٨٢ ط ٢ ، ١٩٩٤ ط ٣) ولكن شعبية المسرحية فى ذلك القرن وترجمتها إلى اللغات الأوروبية وشيوع تقديمها على المسارح ، كل هذا يشهد بمدى احتفال الجمهور ، على اختلاف الأذواق والمشارب ، بالمسرحية . ونحن لا نجد عند درايدن إلا إشارات عامة إلى شيكسبير ، دون الحديث بصفة خاصة عن **هاملت** . ولا يبدأ 'الموقف النقدى' فى التبلور إلا فى القرن الثامن عشر ، عندما قام پوپ (Pope) شاعر الكلاسيكية الجديدة (١٦٨٨ - ١٧٤٤) بإصدار طبعته 'المصححة' (corrected) لأعمال شيكسبير عام ١٧٢٣ ، وأصدر منها **هاملت** عام ١٧٢٥ ، وفيها من 'التصحيحات' الكثير ، وهى تمثل تعديلات فى قراءة النص من وجهة نظر الكلاسيكية الجديدة ، رفضها معظم محققى النص المحدثين ، وأدرجتُ بعضها فى الحواشى ، وأشرت إشارات عابرة إلى البعض الآخر . وأهمية هذه 'التصحيحات' تكمن فى دلالتها على 'التحفظ' الذى اتسم به استقبال القرن الثامن عشر بصفة عامة لأعمال شيكسبير، وأهم من يمثله بطبيعة الحال هو الدكتور صمويل جونسون.

ففى عام ١٧٦٥ أصدر جونسون طبعته لأعمال شيكسبير وبها المزيد من 'التصحيحات' التى أشرت إلى بعضها فى الحواشى ، والكثير من التعليقات (notes) وبها نرى كيف كانت روح ذلك العصر مجافية للمسرحية ، فإن جونسون يعترض على قسوة هاملت فى معاملته لأوفيليا ، وعلى المونولوج الذى يلقيه أثناء صلاة الملك كلوديوس ، فكيف يرجو للملك أن يذهب إلى النار ، قائلاً 'إنه أبشع من أن يُقرأ أو يُلْفَظَ به' . ويقول إن القارئ من حقه أن يتوقع عقاب المذنب (فيما يسمى بالعدالة الشعرية أو بعبارة جونسون poetical justice) ولكن هذا التوقع لا يتحقق بسبب موت أوفيليا ، وموت هاملت ثمنًا لموت الملك . ويضيف أن هاملت 'وسيلة' الثأر لا 'فاعله' ، ومن ثم ينعى عليه التقاعس والفشل ، وهو يعزو الضعف إلى المؤلف مثلما يعزوه إلى الأمير ، قائلاً "لقد ترك الشبح أصقاع الموتى فلم يتحقق غرضه" (فيرنيس ، المجلد الثانى ، ص ١٤٥ - ١٤٦) . ويشارك ناقد آخر يدعى جورج ستيفنز (George Steevens) فى دراسة له نشرها عام ١٧٧٨ ما قاله الدكتور جونسون ، قائلاً إن من واجبه الإشارة إلى الموقف 'اللا أخلاقى' (immoral) فى شخصية هاملت ، 'حيث إن الناس يعتبرونه بَطَلاً جديرًا بالتعاطف' . (المرجع نفسه ، ص ١٤٧) .

ب - *النقد الرومانسى*:

ولكن بوادر التغير فى الموقف تلوح قبل أن يطوى القرن صفحته ، كأنما تبشيرًا ببزوغ الرومانسية الأوروبية ، إذ يقول هنرى ماكنزى (Henry Mackenzie) فى عام ١٧٨٠ إن هاملت يتمتع بحساسية مرهفة وخلق سام ، ولكنه وضع فى موقف يجعل أرق خصاله وأنبل شمائله نفسها سببًا فى تفاقم أحزانه واضطراب سلوكه وحيرته . وينتهى إلى القول بأن هاملت ، وإن لم يكن كاملاً ، يثير فينا التعاطف والشفقة ، ومنهما "ينشأ ذلك السحر الذى لا يوصف ، وهو الذى اجتذب كل قارئ وكل مشاهد إليه" (المرجع نفسه ص ١٤٨) . وهذا هو جوهر ما قاله جوته (Goethe)، شاعر الألمانية الأكبر ، فى هذا الصدد ، وهو لا يهمنا إلا لأنه من بشائر الرومانسية الوليدة ،

إذ كتب دراسته عام ١٧٩٥ - ١٧٩٦ ، وترجمت إلى الانجليزية عام ١٨١٢ ، وقد كان حريًّا بى أن أمرّ بما قال مـرّ الكـرام لولا أن الكاتبة ربيكا وست (Rebecca West) قد أساءت تقـديمه إلى قراء الانجليـزية فى كتـابها **القصـر والقلعة** (*The Court and the Castle*) الصادر عـام ١٩٥٨ (فى الصفـحتين ٦٤/ ٦٥) إذ تصورت أن جـيتـه يقول إن هاملت قد أخطأ حين أحجم ، وتصورت أن جيتـه يصف هاملت بأنه من دعاة البيلاچية (Pelagianism) وهو مذهب إنكار الخطيئة الأولى ومن ثم إنكار الحاجة إلى الغفران ، والواقع أن جيتـه يقول بعكس ذلك (وفق الترجمة الواردة فى فيـرنيس) إذ يبدأ بالإشارة إلى ما 'يزعمه' الشعـراء والمؤرخون من أن مـجد الإنسان يكمن فى مـنجزات يده ، ثم يقول ''ولكن **هاملت** تُعَلّمنا غير ذلك فالأقدار تفعل ما تشاء ، وتطيح بالأخيار والأشرار معًا، وما عجزُ هاملت إلا صورة متطرفة للعَـجْزِ الذى يتسم به البشر جميعًا'' . (المرجع نفسه ، ص ٢٧٣ - ٢٧٤) .

أما كولريدج (Coleridge) فيفسر 'عجز' هاملت فى كتابه '**النقد الشيكسپيرى**' ، (طبعة ١٩٦٠) تفسيرًا مختلفًا ، إذ ينكر أن هاملت عجز عن تحمل عبء أكبر مما يتحمله من هو فى طبعه وفى موقـفه ، ولكنه يعجز لأنه رجل غير قـادر على القيام بأى فعل . وينتهى إلى أن يقول ''إن شيكسبير أراد توصيل الحقيقة إلينا ، وهى أن الفعل (action) هو الغاية الأولى للوجود'' . وهو يقول بما درج عليه الكثـيرون من بعده ، ألا وهو أن عالم الفكر مناقض لعالم الفعل ، ثم يهمس همسة تربطه برومانسىّ آخر (وهو هازليت) حين يعترف قائلاً ''إن بى مسحةً هاملتيةً أنا نفسى'' ، والرابطة المقصودة هى الإحالة إلى الذات ، وهى عادة شـائعة (وإن كان إدواردز ينكر شيـوعها) ونحن نذكـر قول هازليت الشهـير (عام ١٨١٧) إن مونولوجـات وأقوال هاملت ''حقيقـية مثل أفكارنا . . . فإننا **نحن** هاملت'' (المرجع نفسه ، ص ١٥٥) .

ولقد ذكـرت الرومانسيـة الأوروبية ، لا الانجليزيـة ، عمدًا ، فـإن مكانة جـوته كانت لها أكبر الأثر فـى إشاعة الإقبال على **هاملت** وتحليلها ، أضف إلى ذلك مـا قاله أ. ف. شليجيل (A. W. Schlegel) **فى مـحـاضـراته عن الفن الدرامى والأدب** عام

١٨٠٨ من أن هاملت "مأساة الفكر" ، أو بالألمانية (*Gedankentrauerspiel*) (المرجع نفسه ص ٢٧٩ - ٢٨٠) وفى مقابل ذلك نجد هيرمان أولريكى (Herman Ulrici) يركز على جانب لم يلق اهتمامًا من النقاد ، وهو مدى 'أخلاقية' أو 'مشروعية' الثأر (عام ١٨٣٩) ، وسبب التجاهل هو نبذ برادلى فى مطلع القرن العشرين لقضية الأخلاق برمتها باعتبارها 'لا صلة لها بالدراما' . ولكن أولريكى ، قد أثر فى فكر القارة الأوروبية فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر ، مما اقتضى ذكره فى هذا السياق ، وللقارئ أن يرجع إلى مناقشة علاقة الثأر بالمسيحية فيما سبق من المقدمة .

ج - نيتشه ومالارميه :

وإذا كنت أركز على النقد الانجليزى ، فإننى لا أرى مناصًا من التوقف عند نيتشه (Nietzsche) ، الفيلسوف الألمانى الأشهر ، بسبب تأثيره البالغ ونقضه لكولريدج . يقول نيتشه فى كتابه **مولد التراجيديا** (١٨٧٢) إن هاملت يميل إلى الحديث بصورة سطحية أكثر من ميله إلى الفعل ، وتتضمن المسرحية أحداثًا تجرى على مستوى أعمق كثيرًا مما يمكن للكلمات أن تعبر عنه التعبير الملائم . والحال فى **هاملت** كالحال فى المأساة اليونانية ، ألا وهو "أن الأسطورة لا تجد مطلقًا المعادل الموضوعى المناسب للكلمة المنطوقة" (وهذه العبارة من ترجمة الكتاب الصادرة عام ١٩٥٦ ، بقلم ف. جولفنج ، (F. Golffing) ، ص ١٠٣ وأما العبارة التى ترجمها جولفنج بالمعادل الموضوعى فهى 'objectivation' (فى رأى إدواردز) وعلى هذا المستوى ، وهو أعمق من مستوى الألفاظ، يرى نيتشه أن هاملت نموذج للإنسان الدِّيُونِيسِى (Dionysiac) أى الحِسِّى الطليق ، الذى تمكن من النفاذ إلى الحقيقة عبر الأوهام التى نحيا بها ونتغذى عليها ، فإذا أرغم على العودة إلى 'واقع الحياة اليومية' فسوف يكرهه ويحتقره . ويقول نيتشه (وهذه ترجمة عن الترجمة الإنجليزية ، القسم ٧ ، ص ٥١) :

"قد يقال إن الإنسان الديونيسى يشبه هاملت : كلاهما نظر فى حقيقة طبيعة الأشياء ، وكلاهما اكتسب **الفهم** فأصبحا يبغضان الفعل . وهما

يتبيّنان أن أى فعل يفعلانه لن يستطيع أن يغير شيئًا من الطبيعة الدائمة للأشياء ، وهما يسخران من أى قول يقضى عليهما بأن يعيدا ربط ما انفصم من عرى الزمان ، بل يعتبران أن مثل هذا القول يحط من شأن الإنسان . إن الفهم يقتل الفعل ، لأننا نحتاج إلى لثام الوهم حتى نتخذ أى فعل من الأفعال . وذلك مذهب هاملت ، وهو ما لا ينبغى أن نخلط بينه وبين مذهب 'الضارب فى دنيا الأحلام' الذى يستغرق فى التفكير استغراقًا أكثر مما ينبغى ، فكأنما تكاثرت عليه الإمكانيات المتاحة ، فجعلته يحجم دومًا عن الفعل'' .

وهذه العبارة الأخيرة تناقض ما قاله كولريدج عن التأمل ، فالذى يحول دون الفعل، فى رأى نيتشه ، ليس التأمل بل **الفهم** : وما الفهم عنده إلا ''إدراك الحقيقة وما يكمن فيها من رعب'' . ويقول نيتشه (فى الصفحة التالية) ''ما إن يدرك الإنسان الحقيقة حتى يعى ما ينطق به الواقع فى كل مكان من الطابع العبثى الرهيب للوجود ، ويفهم رمزية مصير أوفيليا وحكمة عفريت الغاب سيلينوس (Silenus) فيصاب بالغثيان'' . والمعروف أن سيلينوس هو الذى تبنى ديونيسيوس وتولى تعليمه ، وكان قائد فريق الجِدَاء (الساتوريين) وقد كان يردد أنه من الأفضل للإنسان ألا يولد على الإطلاق ، فإذا تعذر ذلك ، فالأفضل له أن يموت بأسرع ما يمكن . والطريف أن إدواردز يقيم تحليله لمونولوج الكينونة فى طبعة نيوكيمبريدج على ما قاله نيتشه هنا !

وفى طريق عودتنا إلى بريطانيا نمرّ على فرنسا لنسمع ما يقوله الشاعر مالارميه (Mallarmé) والقرن التاسع عشر يلفظ أنفاسه ، إذ رأى فيه بعين الشاعر أولاً ''شخصًا يمكن - لكنه لا يستطيع - أن يتحقق'' (عام ١٨٨٦) :

(le seigneur latent qui ne peut devenir)

ومضيفًا أن العجز عن التحقيق هو مادة الدراما ، فالدراما فى نظر مالارميه تشغل

نفسـها فى المقـام الأول بالصراع بين أحلام الإنســان ومصائب الحـياة ، ومـؤكدًا عـزلة هاملت ، ثم عاد إلى المسـرحية من جـديد فى عام ١٨٩٦ ليقـول إن هاملت لا يقرأ إلا كتـاب ذاته فى تلك العزلة (*Il se promène ... lisant au livre de lui - meme*) لكنه يحـرم الآخرين من الاطلاع على ذلك الكتـاب ، كما إنه قـاتل ، فهـو يقتل دون اهتـمام ، وحـتى إذا لم يقم بالقـتل بيده ، فـالناس يموتون ! "فالوجود الأسـود لهذا الشكاك يتسبب فى هذا السم" .

(Il tue indifféremment ou, du moins, on meurt. La noire presence du douteur cause ce poison, que tous les personnages trépassent : sans même qui lui prenne toujours la peine de les percer, dans la tapisserie.)

د - برادلى :

ولن نعلـق كـثيـرًا علـى رأى مالارمـيه ، إذ مـا لبـث برادلـى أن أصــدر كتـابه الأشهـر التراجيــديا الشيكسبـيرية عــام ١٩٠٤ ، فـاستعـرض فـيه (فـى دراسـته عـن هاملت) كـل ما سبقه ، ومعربًا عن الرأى الذى كان سائدًا حتى تلك الآونة ، وإن كان استعراض برادلى نفسه يدل على أنه قد بدأ يفقد ثباته و'سيادته' ! ورأى برادلى معروف وإن كان من المفيد إيجازه فى كلمات معدودة : هاملت أمير شاب يتسم بنبل الطبع وكرم النفس، لا يستطيـع لأسباب يجهلـها تنفيذ الأمر "السماوى" بعقاب القاتل . والسبب لا يرجع إلى الضمـير ، ولا إلى "لاأخلاقية" الثأر ، ولا إلى ضعف طبيـعته أو عادة التأمل المهلكة ، ولكنه يرجع إلى أن طبيعـته الحقيقية حجبهـا ستار كثيف من الكآبة أو الاكتئاب النابع من وفـاة والده وسرعة زواج والدته المترملة . وهذا إذن فى رأيه هو الذى يحول دون تحـقيق غرضـه ويجعله ينشـد المعاذير والذرائع للتـسويف والإرجاء والتـأخر والتلكؤ !

وأهم ما يلفت النظر فى كتاب برادلى هو أنه رغم استبعاده للعنصر الدينى من المأساوات الشيكسبيرية بل ومن المسرح الإليزابيثى بصفة عامة ، قائلاً إنها تكاد تكون علمانية خالصة (ص ٢٥) فإنه يستثنى هاملت مستدركًا :

> ''إذا كنا لا نستطيع بالتأكيد أن نصف **هاملت** بأنها 'دراما دينية' بالمعنى الخاص لهذا التعبير ، فإنها تتميز ، مع ذلك ، بزيادة ارتكانها إلى الأفكار الدينية الشائعة بين الناس والتعبير عنها ، وزيادة ذلك الإحساس المؤكد ، وإن كان يتميز بالطابع الإبداعى دائمًا ، بوجود قوة عليا مشغولة بما يصيب الإنسان من شر وخير ، عن أى مأساة أخرى كتبها شيكسبير .
>
> (ص ١٧٤)

ويضيف إن وجود هذا الإحساس بالعناية الإلهية فى المسرحية هو الذى يبرر قوله بأن ''الفشل الظاهر فى حياة هاملت لا يمثل الحقيقة القصوى عن تلك الشخصية'' ، فما الشبح إلا نذير أو رمز يذكّر بالعلاقة القائمة بين دنيا الخبرة البشرية المحدودة ، وبين الحياة الباقية الشاسعة التى لا تمثل حياةُ الإنسان إلاّ مظهرًا محدودًا لها . فالشبح لا ''يثير الخيال'' لا لأنه شبح ملك مقتول يطلب تحقيق أغراضه **الخاصة** فقط بل باعتباره ''رسولاً للعدالة الربانية'' .

فإذا دخلنا القرن العشرين وجدنا بداية ازدهار أقسام اللغة الانجليزية فى الجامعات (فى البلدان الناطقة باللغة الانجليزية) وهو الاتجاه الذى بدأ ولو على استحياء فى أواخر القرن التاسع عشر ، ووجدنا الأساتذة قد شغلوا أنفسهم بقضايا التحقيق والنشر (وهو ما نسميه التحرير الآن) وبدأ أساتذة اللغة الانجليزية (قبل تخصيص فرع الأدب الانجليزى عام ١٩٢٤ للدراسة الجامعية) فى إعداد طبعات محققة لنصوص شيكسبير ، والتمهيد لها بمقدمات 'نقدية' ، مثل إدوارد داودن (Dowden) الذى تولى تحرير الطبعة القديمة للمسرحية فى سلسلة آردن المعتمدة عام ١٨٩٩ ، والذى كان مثل برادلى أستاذًا جامعيًا للّغة الانجليزية ، وهكذا أصبح الاستقرار على نص معتمد للمسرحية من المشاغل

الأولى ، وتاريخ كتابة النص ، ومصادره ، والتقاليد المسرحية فى عصر شيكسبير ، وأحوال الأداء المسرحى واستجابة الجمهور ، والأفكار الشائعة آنذاك عن مرض الاكتئاب السوداوى ، وزواج المحارم ، والملكية الانتخابية ، والمطهر ، بل وضبط ترقين النص (الفواصل والنقاط . . . إلخ) .

هـ - *القرن العشرون* :

والواقع هو أن صورة مسرحية **هاملت** ، من الناحية النقدية الصرفة ، لم تتأثر بهذه الجهود العلمية التى لا غنى عنها ولا شك للنقد ، بقدر ما تأثرت بأفكار العلماء حتى من غير الأدباء (مثل فرويد) والشعراء مثل إليوت وميسفيلد (Masefield) . فإن الحاشية التى أدرجها عالم التحليل النفسى الأشهر سيجموند فرويد (Freud) فى إحدى صفحات كتابه 'تفسير الأحلام' عام ١٩٠٠ جعلت إرنست جونز يكتب ما كتب وما أشرنا إليه سلفًا عن هاملت وعقدة أوديب ، ويقول فيليب إدواردز إن تفسيرات جونز القائمة على التحليل النفسى كانت من وراء المقال الرفيع و'الغريب' الذى نشره ت.س. إليوت عام ١٩١٩ والذى قال فيه إن المسرحية فاشلة فنيًا لأن شيكسبير لم يستطع تحويل المادة الخصبة والهائلة الموروثة من المسرحية القديمة والمصادر الأخرى إلى وسيلة أو إلى 'معادل موضوعى' قادر على نقل القضايا والمشاعر التى تسعى للتعبير عنها. ولا يملك شيكسبير أن يفعل شيئًا بالحبكة حتى يعبر به عن هاملت فإن مشاعر هاملت ''أكبر من الحقائق التى تظهر لنا'' فى النص . ويكمن فشل شيكسبير فى محاولة تحويل مسرحية ثأر بين أب وابنه إلى مسرحية عن الأم وابنها تدور حول - شىء آخر . وينتهى إلى القول بأن سبب عجزه عن ضبط صورتها الفنية يرجع إلى شواغل المؤلف الخاصة ، فإن **هاملت** ، مثل السونيتات ، غاصة بالمادة التى لم يستطع الكاتب إخراجها إلى النور ، أو تأملها أو تحويلها إلى فن . (**مقالات مختارة** ، ١٩٣٢ ، ص ١٤١ - ١٤٦) .

أما ميسفيلد فقد كتب مقدمة للمسرحية عام ١٩١١ يقول فيها إن هاملت يمثل حكمة

إنسانية من نوع بالغ الخصوص تتجاذبها قوتان متعارضتان تحاولان استكمال ذواتهما ، أما الأولى فهو يعتبرها قوة الاستيلاء على المملكة من طريق القتل ، والثانية صرخة فى طلب الثأر ! ويرى أن هاملت يرى أن هذه القوة الثانية لا تقل عن الأولى 'بشاعة' ، ويحاول فى أعماقه تطويعها أو تبريرها حتى لا تلوثه ، ولكنه فى غمار ذلك يذهب ضحية الشد والجذب . وقد طبعت هذه المقدمة فى طبعة دون تاريخ ، وإن كان من المعروف أنها كتبت فى عام ١٩١١ .

وإذا كان موقف ميسفيلد يذكرنا بموقف 'أولريكى' الذى قال ، كما ذكرنا ، إن هاملت لم يكن يستطيع أن ينهض بالثأر إلا إذا حوّله إلى ما يتفق وقانونه الأخلاقى والدينى ، فهو يبشر بمولد ما يسمى 'بنظرية التلوث' (contamination theory) التى شاعت فى منتصف القرن . فبعد النشاط الأكاديمى الرائع الذى يشهده القارئ فى إشاراتى فى الحواشى إلى طبعة جون دوڤر ويلسون لأعمال شيكسبير (هاملت عام ١٩٣٤) فى سلسلة نيوكيمبريدج ، وقد حصلت على طبعة تالية لها (عام ١٩٦٨) كانت خير عون لى ، مثل كتابه الرائع **مخطوط مسرحية هاملت لشيكسبير** الصادر فى نفس العام، (طبعة تالية ١٩٥٣) وفى إشاراتى إلى طبعة كيتريدج عام ١٩٣٩ (طبعة تالية ١٩٥٧) - أقول بعد هذا النشاط الأكاديمى بدأ النقاد يركزون على أهم القضايا النقدية ، وتبرز من بينها 'نظرية التلوث' .

وتقول هذه النظرية بإيجاز إن حيرة هاملت ترجع إلى مشكلة الترجمة أو التحويل، أى العثور على طريقة يحول بها ما أمره الشبح به إلى فعل دون أن يتلوث بالفساد الذى يضرب أطنابه فى الدنمرك أو أن يصبح مثل القاتل الذى طُلب منه أن يعاقبه . ونحن نطالع صورًا متقاربة لهذه النظرية فى الدراسة التى كتبها ماينارد ماك (Maynard Mack) بعنوان "**عالم هاملت**" سنة ١٩٥٢ (ونشرت بعد ذلك فى ذيل الطبعة الأمريكية للمسرحية - طبعة سيجنت - عام ١٩٦٣ ص ٢٣٤ - ٢٥٦ - وهى الطبعة التى تضم فصولاً من كتب أخرى عن **هاملت**) ومثل كتاب هـ. ف. د. كيتو (H. F. D. Kitto) **الشكل والمعنى فى الدراما** (١٩٥٦) وكتاب هارى ليڤين (Harry

Levin) 'مسألة هاملت' (١٩٥٩) ومقال ج. ك. هنتر (G. K. Hunter) 'بطولة هاملت' (١٩٦٣) (ونشر فيما بعد فى كتاب يضم دراسات نقدية عن **هاملت** من تحرير ج. ر. براون وب. هاريس (J. R. Brown & Harris) عام ١٩٦٣ (ص ٩٠ - ١٠٩) وكتاب نايجل ألكسندر (Nigel Alexander) **السمّ واللعب والمبارزة** (عام ١٩٦٧) وقد عاد إلى هذه النظرية كثيرون من المحدثين حتى كادت أن تصبح من المُسَلَّمات ، إذ نجدها فى مقدمة آن بارتون لطبعة نيو بنجوين ١٩٨٠ ومقدمة هيبارد لطبعة أوكسفورد ١٩٨٧ وفى مقالات كثيرة مما نشر منذ ذلك الحين فى الدوريات المتخصصة.

وقد سبق أن أشرت فى مطلع المقدمة إلى هيمنة صور المرض والعفن والفساد على الصور الشعرية فى المسرحية ، والمعروف أن مصدر هذه الإشارة هو كتاب سبيرجون (Spurgeon) الشهير **الصور الشعرية عند شيكسبير ودلالتها** (١٩٢٦) (*Shakespeare's Imagery and what it tells us*) وهو الكتاب الرائد الذى تميط الباحثة فيه اللثام عن الرؤية الخبيئة أو الباطنة فى المسرحية لفساد 'دنيا هاملت' ولكنها تنسبها إلى مصدر داخل التكوين النفسى للبطل نفسه ، قائلة إنه مرض موروث أو 'فطرى' أو علّة فطر عليها ! ولم يأخذ أحد فيمن قرأت من النقاد بهذه النظرة الخاصة ، فمن ذا الذى يحب أن يظن المرض بهذا الفصيح الذى يأتى بالشعر سهلاً ميسراً كأنما ينهله من مصدر علوى ؟ ولكن أهمية كتاب سبيرجون ترجع إلى فكرة الصور الغلابة أو المهيمنة ، وقد التقط الخيط أستاذ ألمانى هو كليمن (Clemen) فى كتابه **تطور الصور الشعرية عند شيكسبير** (١٩٣٦) بالألمانية (ثم صدرت طبعته الانجليزية عام ١٩٥١) فرسم منهجًا جديدًا فى إقامة العلاقة بين الصورة الشعرية وبين الشخصية التى تنطق بها ، وعلى هذا المنوال سار ناقد ألمانى لامع آخر هو شوكنج (L. L. Schücking) فى كتابه **معنى هاملت** الذى صدر فى لندن ١٩٣٧ ، وفيه يتناول بالتحليل الأسلوب الشعرى فى المسرحية تفصيلاً ، وقد أصبح الكتاب من الكتب المرجعية . وأهم ما فى كتاب كليمن هو الربط بين شكل الصورة الشعرية والناطق بها ، ودلالة ذلك على دخائل الشخصية ، إذ يبين أن هاملت يستخدم الاستعارة غالبًا ، وكثيراً ما تكون مستقاة من وقائع ومظاهر

الحياة اليومية ، والمصادر العامة التى يحيط بها الجميع ، وأنها سريعة وتلقائية ، بعكس الملك كلوديوس الذى يميل إلى التشبيه ، والصنعة ، ومصادر تـشبيهاته بعيدة عن الحياة اليوميـة ، وبناؤها معقد ، ممـا يوحى بذهنٍ شُغل ببناء الصور والأفكار فى غمـار تدبيره لتحقيق طموحاته (وقد راعيت ذلك فى الترجمة العربية) .

و - ويلسون نايت :

وقد يطول بى الاستـغراق فى هذا العرض ولو اقتصـرت على أهم ما أثر فى تفكير جيلنا من كتب أساسية ، ومن ثم فـسوف أقف عند أهم معلم من معالم الموقف النقدى من **هاملت** فى النصف الأول من القـرن العشريـن ألا وهو مقال چورچ ويلـسون نايت (George Wilson Knight) بعنوان 'سفارة الموت' فى كتابه **العجلة النارية** الصادر عام ١٩٣٠ ، فعلى الرغم من قلة عدد من أعربوا عن قـبولهم لما جاء بها ، وعلى الرغم من تراجع المؤلف بعض الشىء عن مـوقفه وتعـديله إياه فى الطبعـات اللاحقة (والطبـعات الشائعة اليوم تحمل عنوان ''سفارة الموت : مقال عن **هاملت**'' ص ١٧ - ٤٦ فى طبـعة ١٩٧٠) أقول رغم ذلك ، فقد أثر هـذا المقال تأثيرًا عجيبًا فى مـوقف النقاد والقراء من المسرحية على امتداد القـرن العشرين (انظر كتاب جون بيلى Bayley بعنوان **شيكسبير والتراجيديا** (١٩٨١) حيث ترى تأثير ويلسون نايت واضحًا ، خصوصًا ص ١٧٩) .

ماذا يقـول نايت ؟ إنه يرفض رؤية هاملت للقصـر الملكى الدنمركى ، وهى الرؤية التى تصفه بالفساد و'المرض' ، قائلاً إن مجتمع الدنمرك يتمتع بالعافية والرضى ، وعلى رأسه الملك كلوديوس ، ذلك الإدارى الكفء العطوف ، والذى يتمتع بالرزانة التى تمنعه من السماح لذكريات الماضى أن تعوق المسيرة إلى المسـتقبل . وعلى نقيضه يبرز هاملت داعيًا إلى العدمية (nihilism) والموت ، فلقد سمّمه حزنه ، وتخاطب مع الموتى ، فأُمر بألا ينسى الماضى مطلقًا . وهو ، كما يقول نايت حرفيًا ، ''نفس مريضة . . أُمرت بأن تشفى الآخرين'' لكنه فى الواقع سم يسرى فى عروق المجتمع ''عنصر من الشر فى دولة الدنمرك'' . ويؤكد نايت ، بصفة خـاصة ، عزلة هاملت وتفرّده ''فهو لا إنسانى - أو

إنسان فائق . . مـخلوق من عالم آخر'' . ومن ثم فلا يستطيع الطرفـان التفاهم ، ولا شك أن كلوديوس قـاتل والحق ، بطبـيـعـة الحال ، فى صف هـاملت ، ولكن نايت يتسـاءل: تُرى أى الطرفين ''يجسـد الخير الروحى ، وأيهمـا يجسد الشر ؟ إن مـسألة النسبية الأخلاقية لهاملت وكلوديوس تنعكس فيها المشكلة القصوى فى هذه المسرحية'' . ويستمر قائلاً :

> ''الحُكْمُ المتوازن مرغم فى النهاية على مناصـرة الحياة فى مقابل الموت ، ومناصرة التـفاؤل وشاغل المرتبـة الثانية وهو بعـافيته فـى مقابل عدمـية الإنسان الفائق ، فليس هذا الفائق فى مأمن ، كما تبين الحبكة ، وانعدام أمنه يرجع فى المقام الأول إلى أنه على حق'' (ص ٤٠) .

ويقول نايت إن هاملت كان يمكن أن يحل المشكلة لو أنه نهض بالثأر فورًا ، ولكنه أتى بقدر من المصائب - فى رأى ذلك الناقـد - ترغمنا على أن نقول ليت هاملت نسى ما أمره الشبح به ، ''لأن كلوديوس ملك صالح ، والشبح عفريت صغير'' ! ويستشهد نايت بأقوال هاملت التى يتشكك فيهـا فى طبيعة الشبح (''أفلا يحتمل بأنى حين رأيت الشبح رأيت الشيطان المتمثل به ؟'' - ٢/٢/٥٩٤) قائلاً ''بل لقد كان الشيطان'' ، ثم يستدرك ذلك بقوله : ''ربما كان الشبح أو لم يكن 'شيطانًا من أهل الشر' لكنه بالتأكيد لم يكن 'ملاكًا من أهل الخير' - (١/٤/ ٤٠)'' .

ولا ترجع أهمية رأى ويلسون نايت إلى أنه يقول 'الصواب' ، فلا شك أنه يحيد عنه ، ولكنها ترجع إلى مدى تأثير هذا الرأى فى ما كتبه النقاد فى الخمسين عامًا التالية تأييدًا أو معارضة أو تنقيحًا لهذا الرأى ، أى حتى أواخر الثمانينيات . وإذا كان التفسير المعتمد قد ظل ردحًا من الزمن ملتزمًا برأى برادلى ، على الأقل فى المدارس والجامعات، إلا عند من أنكروا وجود مشكلة 'تأخر' هاملت فى النهوض بالثأر ، على نـحو ما قال أبركرومبى (Abercrombie) وستول (Stoll) خلافًا للرأى السائد منذ برادلى وأنه لولا التأخر ما كانت المسرحية أو "no delay, no play" ، أقول وعلى الرغم من ذلك فلقد

أصبح من العسير اليوم تجاهل وجود المشكلة أو التغاضى عنها ، وهكذا رأينا ما يشى بتعديل ما يسميه فيليب إدواردز 'التوازن التراجيدى' فى هاملت ، وهو التعديل أو التغيير الذى أصبح سمة من سمات النقد المعاصر ، وعلى امتداد العشرين عامًا الأخيرة، (انظر مقال ادواردز الذى يحمل ذلك العنوان فى دورية **مسح أو استقصاء نقد شيكسبير** :

P. Edwards, 'Tragic Balance in *Hamlet,' Shakespeare Survey* 36 (1983) pp. 43 - 52 .

بل لقد وجدنا أن العقدين الأخيرين يكادان يخلوان - فى الغرب على الأقل - ممن يبدون 'الإيمان' بهاملت و'رسالته' (كما يقول إدواردز - ٢٠٠٣ - ص ٣٨) وسمعنا من قبل هذين العقدين مَنْ تطرّف فى تأييد وجهة نظر ويلسون نايت مثل ل. س. نايتس (Knights) فى كتابه **مدخل إلى هاملت** (١٩٦٠) الذى ينعى فيه على هاملت افتقاره إلى النضج وانعدام قدرته على 'التجاوب' (responsiveness) مع الحياة ، بعد أن كتب سلفادور دى مادارياجا (Salvador de Madariaga) كتابه بعنوان **عن هاملت** (*On Hamlet*) (الطبعة الأولى ١٩٤٨ والثانية ١٩٥٥) الذى يؤكد فيه قسوة هاملت وانغماسه المَرَضى فى ذاته ، واحتقاره الأرستوقراطى لمن حوله !

وقبل اختتامى هذا القسم الأول أحب أن أشير إلى اتجاهين لا يزالان يشغلان مكانًا فى الدراسات النقدية **لهاملت** ، الأول هو تحديد طبيعة الشبح ، لا وفقًا للآراء المطلقة (مثل رأى ويلسون نايت) بل وفقًا لمفهوم الجمهور الإليزابيثى الذى وُجّهت المسرحية إليه أولاً عنه . وكان أول من تطرق إلى هذه المسألة هو جون دوفر ويلسون فى كتابه الخلاقى **ماذا يحدث فى هاملت** (١٩٣٥ - الطبعة الأولى) الذى تحدث عن شكوك ذلك الجمهور أو حيرتهم بين تصديقه وتكذيبه ، مفرقًا بين موقف الكاثوليك والبروتستانت ، ثم أدت الدراسات اللاحقة إلى إعادة النظر فى ذلك فأصدرت إليانور پروسار (Eleanor Prosser) فى عام ١٩٦٧ كتابًا بعنوان **هاملت والثأر** (*Hamlet and Revenge*) تؤكد فيه التشكك فى الشبح من جانب الجميع ، وتقول إن احتمال تصديق الشبح فيما يقوله مستبعد (عند الجمهور المعاصر لشيكسبير) إلى أقصى درجة ، وتؤكد ضرورة أخذ تشكك

هاملت فى حسـبانا عند دراسة موضوع الشـبح (ص ١٠٢ - ١٠٦) وهو التشكك الذى يؤكد أن الشبح كـان عفريتًا ! ولكن الكثرة لم توافق على مـا جاءت به پروسار ، وإن كانت البـحوث الحديثة قـد ألقت الشك فيما يقـوله الشبح أو ما يسـميه إدواردز 'أوراق الاعتماد' التى تثبت صـدقه ! وغموض مـسألة الشبح مـشكلة لا تخص هاملت وحده ، وأعتقد أن نايجل ألكسندر يصيب كبد الحقـيقة حين يثبت فى كتابه المشار إليه أعلاه أن الحذر الذى يتوخـاه شيكسبيـر فى تحديد طبيعـة الشبح ، بمعنى 'عدم القطع فيها' من المعالم الجوهرية للمسرحية ، إذ يقول (فى ص ٣٢ - ٣٣) إن شيكسبير ''قصد أن يجعل من طبيعة الشبح قضية غير محسومة'' .

وأخيرًا أشـير إلى الاتجاه الثانى وهو الذى سبق أن تعـرضت له فى القسم الخاص بالثأر أى مدى 'الصحة الأخلاقية' أو 'الدينية' للثأر ، وتتطرف بروسـار (مثلما تتطرف آن بارتون - ١٩٨٠) فـى إدانة الثـأر ، فى حين اتخـذت هـيلين جـاردنر (Helen Gardner) موقفًا يتسم بالاتزان فى كتابها **العمل بالنقد** (١٩٥٩) (*The Business of Criticism*) حين بَيَّنَتْ أن أى عقل راشـد لابد أن ينقسم على نفـسه إزاء القيـام بعمل يخالف الشرعة الأخلاقية أو الدينية . وأما كـون المسرحية تتفق والدين ، فقد أكدها نفر من نقاد القرن العشرين ، مـثل جون ميدلتون مرى (John Middleton Murry) فى كتابه عن **شيكسبير** (١٩٣٦) والذى قال فيه إن خـوف هاملت من دخول النار فى الآخرة عامل بالغ الأهمية فى المسـرحية ، وإننا نتغاضى عنه لأننا نضفى على أبطال شـيكسبير التراجيديين كل مفاهيمنا الحديثة ومن بينها 'عدم مبالاتنا باليوم الآخر' (ص ٣٧) ويقول أ.م.و. تليارد فى كتابه **مسرحيات شيكسبير المشكلة** (١٩٥٠) المشار إليه :

''إن كان لنا أن نرصد النَّسَبَ الذى تنحـدر منه أى مسرحية شيكسـبيرية من مسـرحيات الأخـلاق ، فسـوف نجد ذلك فى **هاملت** ، حيث تضم عناصـر المكان : الجنة ، والمطهر ، والجـحيم . . . ولذلـك فإن **هاملت**

أكثر مسـرحيات شيكسبير اتسـامًا بالروح القَرَوَسْطِيّة (medieval) مثلما هى من أكثرها اتسامًا بطابع الحداثة **الحادة**'' .

(ص ٣٠)

فإذا انتقلنا إلى ما أسميته 'العقدين الأخيرين' ، أى منذ نحو ١٩٨٥ حتى اليوم ، فسوف نجد اتجاهًا جديدًا لا فى نقد **هاملت** أو شيكسبير بصفة عامة فقط ، بل أيضًا فى صورة النقد المكتوب ، فنجد مثلاً كتابًا يناقش مشكلة درامية أو فلسفية ويدرج فيها فصلاً أو قسمًا صغيرًا عن **هاملت** ، بدلاً مما اعتدناه من تخـصيص كتب كاملة للمسـرحية أو لجانب من جوانبـها ، وقد أكثرت هذه الدراسـات العميقة المتناثرة فـى بطون كتب النقد الأدبى والمسرحى من التركيز على موضوعات الثأر ، والموت ، والحداد . . بل والذاكرة! وتلح دراسات كثيرة منها على 'القلق' الذى كان يسود انجلترا فى مـطلع العصر الحديث إزاء **الموت** ، نظرًا للتحدى الذى كان يمثله لما اعتدنا تسميته بالنزعة الفردية التى اتسم بها عصر النهضة ، والتى كانت فى ازدياد آنذاك ، وهـو التحدى المتمثل فى الأوبئة التى لا تفرق بين غنى أو فقير أو عالم أو جاهل ، كما نجد تركيزًا أيضًا على موضوع التخاطب بين الموتى والأحياء ، فى ضوء التحريم البـروتستانتى لفكرة المطهر التى رسّخ الكاثوليك دعائمـها ، قائلـين إن أولياء الله الصالحين من قـديسين وشهداء قـادرون على الشفـاعة للأحياء ، وإن الأحيـاء قادرون على التشفع للموتى . ويقـول هابجود فى الدراسة التى ألحقها عام ٢٠٠٣ بطبعة نيوكيمبـريدج للمسرحية إن الاهتمام بهذه الموضوعات فى زمن شيكسبير ، وعند شيكسبير نفسه ، قد يكون قد ازداد وتأكد بوفاة ابنه هامنت عام ١٥٩٦ ووفاة والده عام ١٦٠١ - وهو بهذا يذكرنا بما قاله ڤيريتى منذ قرن كامل !

ويقول س. كول (S. Cole) فى كتابه **الغائب** (*The Absent One*) إننا إذا تأملنا وظيفة قول الشبح لهاملت 'اذكـرنى' وجـدناه يمثل دعوةً ظاهرة للثـأر ، وهـى فى باطنها تصـرف هاملت عنه ، لأنهـا توجه بصره إلى الماضى حـتى يستغرقـه ويستتـبع تأملاته للحيـاة والموت ، فإن هاملت ، كـما يقول ، لا يسـتطيع أن يثأر من قـاتل والده حتى

'يتخفف' من عبء الماضى فى الفصل الخامس ، حين يجد ما يصرفه بكل قواه إلى الحاضر (ص ٤٢) .

وخيط التذكر والنسيان فى المسرحية لا يقتصر على هاملت ، بل إننا نجد الكلمات التى تتصل بهذا الموضوع يتردد صداها فى شتى أرجاء العمل ، ويتصل صدق التذكر أو 'كذب التذكر' بشخصيات عديدة فى المسرحية ، كما يقول ج . كريجان (J. Kerrigan) فى كتابه **تراچيديا الثأر** (١٩٩٦) ص ١٨٢ ، فالملك يتذكر ، والملكة تُرْغَمُ على التذكر ، وبولونيوس يذكر شبابه (مثل حفار القبور) وينعيه ، فهو الشباب الغارب 'الميت' وأوفيليا تذكر حبيبها الذى 'غاب واختفى' وتنعيه مع والدها الذى مات وهكذا كما يقول م. نيل (M. Neill) فى كتابه **قضايا الموت** (١٩٩٩) ص ٢٥٢ ، ومع متابعتنا لأحداث المسرحية نجد أننا ، نحن المشاهدين والقراء ، قد انغمسنا فى التذكر ونحن نشهد التوازيات (انظر القسم الخاص بالبناء فى هذه المقدمة) ونصغى إلى الأصداء، ونحاول الربط فى ذاكرتنا بين ما قاله هاملت من قبل ، وما يقوله الآن ، حتى نصبح ، كما يقول ك. كارترايت (K. Cartright) "ذاكرة **هاملت** المسرحية ، مثلما أصبح هاملت الأمير ذاكرة الشبح" فى ص ١٣٥ من كتابه **التراچيديا الشيكسبيرية وقرينها** (١٩٩١) ومعنى هذا أن علاقة هاملت بالشبح لا تزال تحتل مركز الصدارة .

ويقول م. جاربر (M. Garber) فى كتابه عن **الكُتّاب الخفيين (الشبحيين) عند شيكسبير** (١٩٨٧) إن هاملت يشبه الشبح فى أنه يخطو على العتبة الفاصلة بين الحياة والموت ، فزيارته الغريبة الصامتة لأوفيليا ذات مسحة 'شبحيّة' ، فهو يدخل إليها 'كمن أطلق من نار جهنم كى يحكى / عن أحوال مفزعة ورهيبة' (٢/١/٨٣ - ٨٤) أى إنه كان يماثل فى عينيها شبح أبيه ، وهو ما لا يمكن إرجاعه إلى المصادفة ، وعندما يزور المقابر فى الفصل الخامس (لماذا ؟) يدخل - استعاريًا - دنيا الموت ، الموت الذى يقضى بالفناء على الجميع ، فهو مكان الجماجم والجثث التى أصابها العفن كما يقول ر. واطسون (R. Watson) فى كتابه **لم يبق إلا الصمت** (١٩٩٤) ص ٩٢ ، ويذكرنا كولدروود (J. Calderwood) فى كتابه **شيكسبير وإنكار الموت** (١٩٨٧) ص ١١٧ -

١١٨ ، بأن طبعة الكوارتو الأولى تذكر أن هاملت يثب إلى داخل القبر فعلاً - أى قبر أوفيليا - ولهذا ، كما يقول ، مغزاه الدرامى ، فها هو يتنقل ما بين دنيا الأحياء والأموات **على المسرح** ، وهو الذى تحدث طويلاً عن عبور ذلك الجسر ، وهو يكرر قوله 'إنى أموت' فى المشهد الأخير ، وهو يصوغها صياغة من يقرر أنه قد مات فعلاً ، كما يقول جرينبلات (S. Greenblatt) فى كتابه **هاملت فى المطهر** ، ص ٢٢٩ ، الصادر عام ٢٠٠١ .

ويكرر كارترايت فى كتابه المشار إليه عاليه دور الشبح فى الربط بين هاملت وبين أبيه الراحل (ص ١٣٣) مؤكدًا أن علاقة الابن بالشبح تساعد فى 'إنضاج' رؤيته لذاته ، أو إنضاجه لهويته واتخاذه موقع أبيه الملك أو الحاكم . وتبيّن هذه الدراسات جميعًا دلالة تراجع الإحساس بوجود الشبح مع تقدم أحداث المسرحية ، ففى المشهد الرابع من الفصل الثالث لا يظهر الشبح إلا لهاملت وحده ، مما يفرق بين **هاملت** ومسرحيات الثأر التقليدية . وفى الفصل نفسه نرى دلائل كثيرة على أن هاملت أصبح يرتدى عباءة أبيه الراحل ، وعرش الدنمرك الذى ورثه ، فهو يستخدم خاتم أبيه فى الأمر الذى يصدره إلى ملك انجلترا بقتل روزنكرانتس وجيلدنستيرن (٥/ ٢/ ٤٩) ويوقع الأمر باسم الملك (٥٢) ويعلن فى (٥/ ١/ ٢٥٠) 'هذا أنا هاملت ! أمير الدانمرك' (بمعنى الحاكم أو الملك) ويعترض على اغتصاب كلوديوس عرش المملكة منه (٥/ ٢/ ٦٥) ويعطى صوته وهو فى زفرات الموت إلى فورتنبراس حتى ينتخب ملكًا (٥/ ٢/ ٣٦١) الذى يعلن أن هاملت لو جلس على العرش لتفوق على كل ملك (٥/ ٢/ ٤٠٢ - ٤٠٣) .

ز - النقد النسائى :

أما أهم دراسة فى رأيى من وجهة نظر النقد النسائى فهى الدراسة المستفيضة التى قدمتها جانيت أديلمان (Janet Adelman) فى كتابها الرائع **"أمهات خانقات"** (*Suffocating Mothers*) (١٩٩٢) حيث تركز بحثها فى شخصيتى جرترود وأوفيليا، لا فى حدود **هاملت** نفسها بل تتجاوز فى بحثها حدود المسرحية لتنظر فى مسار دور الأم

فى أعمال شيكسـبير كلها ودلالة هذا الدور الدرامية ، وهى تراه محوريًا . وتبـدأ بحثها قائلة إن مســرح شيكسبير يـكاد يخلو من الأمهات قبل هاملت ، فـفى تلك الفترة ''لم تستطع الأمهات التعايش مع أبنائهن فى العالم النفسى والدرامى : وكان الحل الذى أتى به شيكسبير هو أن يقسم عالمه إلى قسمين ، يعزل فى كل منهما عناصره - الروابط بين الجنسين فى الكوميـديات وفى **روميو وچولييت** ، والروابـط بين الآبـاء والأبنـاء فى المسرحيات التاريخية و**يوليوس قيصـر**''. (ص ١٠) أما ظهـور جرترود فى هاملت فكان معناه 'انهيار' هذا الحل ، وترى أديلمـان فى 'انهياره' نقطة البداية لفترة المآسى العظيمة فى شيكسبير وما تلاها . وتقول إننا ''اعتبارًا من **هاملت**'' . . ''نجد أن جميع العلاقات الجنسية تصطبغ بصبغة التهـديد الذى تمثله الأم ، وأن هُوِيَّةَ الذكر تتشكل فى علاقته مع أمه ، وهى تتخذ صورة الإشكالية'' (ص ١١ ، ٣٥) .

وتسهـب أديلمان فـى تحليل العلاقـة بين هاملــت وأمــه ، قائلة إن إحساسه بأن ما فعلته قد 'خلط' الصور فـأصبح العم فى منزلـة الوالد ، والأم بمنزلة العمـة ، الأمر الذى جعله 'يخلط' حقًا وصدقًـا ، وإن كان يتصور أنه يدعى 'التخليط' ، وهى تُرجع إلى انشغاله بما فعلته أمه سبب 'تأخره' فى النهوض بعبء الثأر ، فاهتزاز صورة الأم ، ومن ثم اهتزاز عـلاقته بهـا التى تبنى 'هويته الذكورية' قد شـغله عن مواجهة مـا كلّفه الشبح به ! وتبين أديلمان أن استرجاع ثقته فى والدته فى الفصل الثالث (المشهد الرابع) يعيد إليه ثـقته فى نفسه ، ومن ثم يستعـيد قدرته على ''إعادة بناء هويتـه الذكورية التى أفسدها تلوّث أمه'' (ص ٣٤) ومن ثم أن يخطو فى طريق النضج وتحمل المسـؤولية التى تتطلبها خلافة أبيه على العرش ، وفى النهـاية لا يستطيع أن يثأر من عمه إلا انتقامًا ممّن قتل والدته (ولو عن غير قصد) لا ممّن قتل والده (ولو عمدًا) ! (ص ٣١) .

أما ما لم يفـصح الكتاب عنه ، وما لم أسـتطع أن أجمع خيوطه بوضـوح ، فهو موقفها من 'عقدة أوديب' وهى عاكفة على التحليل النفسى الذى يوحى بها ، فهى ترى مثـلاً أن هاملت ينفر من عـلاقة والدته الجنسـية بصفـة عامـة فيمـا يعبر عـنه من تقزز

واشمـئزاز من الجنس (فى ٣/ ٤) والواقع أن تقـززه واشمـئزازه نابع (وبصـراحة فى هذا المشهد) من علاقتها بذلك 'الملك المنتفش الأجوف' (٣/ ٤/ ١٨٤) بصفة خـاصة ، وهى تقول إن هاملت يتمنى لو أن أمـه كانت عذراء (بل 'الأم العذراء' ص ٣١) ونحن نرى فى مونولوجه الأول ما يفيد عكس ذلك ، فهو يمتدح عـلاقتها بأبيه وشغفها به "لشد ما تعلقت به كـأنّ عذب مـنهله / يُطغى لهـيب غلة لا تنطفئ" (١/ ٢/ ١٤٣ - ١٤٤) . ويكفى ذلك عن الكتاب .

وقد سـبق لى أن أشرت إلى مـقال إلين شـووولتر عن أوفـيليا فى القـسم الخاص بتراجيديا الإحباط ، ولن أضيف سوى كلمات قليلة إلى ما قلته فى ذلك الموضع ، ذلك أن إصرار البـاحثة على عـدم تحديد صورة بعـينها ، ما دامت تدعـو إلى تطبيق 'أقصى درجات السـياقـية البـينية' (ص ٩٢) (a 'maximum inerdisciplinary contextualism) بمعنى أن وضع كل صورة لأوفيليا فى سياق العـوامل الثقافية المتباينة التى تتحكم فيها ، قد يؤدى فى النهـاية إلى تضارب هذه الصور واختلاطها ، حتى ولو كانت وجهات النظر المتعددة هى كمـا تقول أفضل وسيلة لفهم أوفيليا ، (ص ٩٢) ذلك أن بعض وجهـات النظر ، ولو كان لها مـا يبررها ثقافيًـا ، أقل إقناعًا من غيـرها إما لابتعادها عن نص شيكسبير أو لشططها الواضح . وهى نفسها تؤكد فى تحليلها لأوفيليا صحة ما تقول ، فإنها مثلاً ترفض تفسير ر.د. لانج (R. D. Laing) القائل بأن أوفيليا تعانى من الشيـزوفرينيا (تهرؤ الشـخصية) وتفسـير چوناثان ميلر (Jonathan Miller) (الذى يقوم عليه إخـراج المسرحية) لأنه يجعـل أوفيليا 'صـورة مجسدة للمرض النفسى' (ص ٩١) .

وأختتم هذا العرض بالإشارة إلى كتاب تصفحته ولم أقرأه كله ، فهو يقع فى ألف صفحة ، وقد كتبه مارڤن روزنبرج (Marvin Rosenberg) عـام ١٩٩٢ وعنوانه **أقنعة هاملت** ويتضمن تحليلاً نصيًـا دقيقًا لكل كلمة وكل حركة فى كل مشـهد ! كما يعرض نماذج من تفسيرات النقاد ، ولم يدفـعنى إلى الإشارة إليه هنا إلا أنه يطبق ما دعت إليه إلين شووولتـر من تطبيق '**أقصى درجات السياقية البينية**' ، ويمثل أطول دراسة مـرهقة للمسرحية صادفتها .

مأساة

هاملت

أمير الدنمرك

شخصيات المسرحية

هاملت	: أمير الدنمرك	Hamlet
كلوديوس	: ملك الدنمرك وعم هاملت	Claudius
شبح	: الملك المتوفى والد هاملت	Ghost
جرترود	: الملكة ، والدة هاملت ، وزوجة كلوديوس الآن	Gertrude
پولونيوس	: رئيس مجلس الدولة (الوزير)	Polonius
لايرتيس	: ابن پولونيوس	Laertes
أوفيليا	: ابنة پولونيوس	Ophelia
هوراشيو	: صديق هاملت وكاتم سِرّه	Horatio
روزنكرانتس		Rosencrantz
و	: من رجال القصر ، زميلان سابقان لهاملت فى الدراسة	
جيلدنستيرن		Guildenstern
فورتنبراس	: أمير النرويج	Fortinbras
ڤولتيماند		Voltemand
و	: من أعضاء مجلس الدولة ، وسفيرا الملك إلى النرويج	
كورنيليوس		Cornelius
مارسيلوس		Marcellus
برناردو	: من ضباط الحرس الملكىّ	Barnardo
فرانسيسكو		Francisco

أوزريك	: من رجال البلاط - متأنق متحذلق	Osric
رينالدو	: خادم پولونيوس	Reynaldo

ممثلون

أحد رجال البلاط

كاهن

حفار قبور

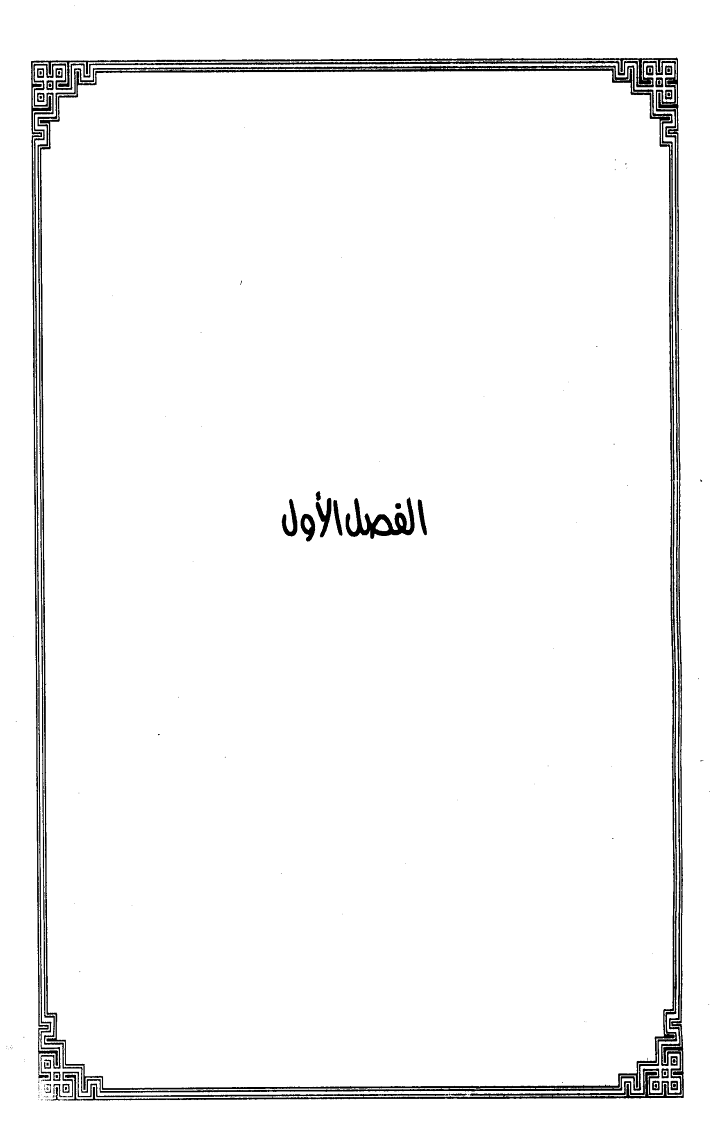
رفيق الحفار

قائد عسكرى فى جيش فورتنبراس

سفراء انجلترا

بعض الأعيان وزوجاتهم ، والجنود ، والبحارة ، والرُّسُل ، وأفراد الحاشية

المكان . ميناء إلسينور - القصر الملكى والمناطق المحيطة به



الفصل الأول

المشهد الأول

{ يدخل برناردو وفرانسيسكو ، وهما حارسان }

برناردو : من هناك ؟

فرانسيسكو : بَلْ أَجِبْنِي أنت ! قِفْ وقُلْ من أنت !

برناردو : عاشَ المَلِكُ !

فرانسيسكو : برناردو ؟

برناردو : بعينه ! ٥

فرانسيسكو : جِئْتَ بأقصَى الدِّقَّة فى مَوْعِدكَ تمامًا

برناردو : دَقَّتْ ساعتُنا ثِنْتَىْ عَشْرَهْ ! امْضِ إِذَنْ لِفرَاشِكَ يا فرانسيسكو

فرانسيسكو : شكرًا لِحُلولِكَ بَدلاً مِنّى فالبرْدُ هُنا قارِسْ
وبِقَلْبى ضَجَرٌ وكآبَهْ !

برناردو : فَهَلْ قضيتَ نَوْبَةً هادئةً ؟ ١٠

فرانسيسكو : لم يَتَحرّكْ مِنْ مَكْمَنِه فَأْرْ !

برناردو : طابتْ إِذَنْ ليلتُكْ ! إذا قَابَلْتَ هوراشيو ومارسيلوس -
شَرِيكَىْ نَوْبتى - فاطْلُبْ إليهما الإِسْراعْ !

فرانسيسكو : أظُنُّنى الآنَ سَمِعْتُهُما !

[يدخل هوراشيو ومارسيلوس]

قِفْ ! أنتُمَا يا – مَنْ هُنَاكْ ؟ ١٥

هوراشيو : مِنْ أصْدقاءِ هذهِ الأرَاضى

مارسيلوس : ومِنْ رعايَا مَلِكِ الدنْمرك !

فرانسيسكو : عِمتُما إذَنْ مَسَاءً !

مارسيلوس : إلى اللقاءِ أيّها الجُنْدى الأمينْ ! من الذى حَلَّ مكانَكْ ؟

فرانسيسكو : برنارْدو حَلَّ مكانى ! عِمتُمْ يا صَحْبُ مساءً !

[يخرج]

مارسيلوس : مَرْحَى يا برنارْدو ! ٢٠

برناردو : قُلْ لى هَلْ هذا هُوراشْيو ؟

هوراشيو : [يمد يده لمصافحته] بَلْ قطعَةٌ منه !

برناردو : يا مَرْحَبا بهوراشيو ! ومَرْحبًا بمارسيلوس الكَريمْ !

هوراشيو : تُرى هَلْ عادَ هذا الشىءُ للظهورِ هَذِى اللَّيْلةْ ؟

برناردو : لم أُبْصِرْ شيئًا ! ٢٥

مارسيلوس : يقولُ هوراشيو بأنّنا تَوَهَّمْنا فَحَسَبُ كُلّ ذلك !

وهكذا يُكذِّبُ الذى نَقُولُه عن الخَيَالِ المُفْزِعِ الذى

رأتْهُ أعيُنُنا – ومرّتين !

لذا رَجَوْتُه بأنْ يأتى لِيَصْحَبَنَا

ويَشْهَدَ كُلّ ما يَجْرِى بِنَوْبَتِنا

- فى هذه اللّيلةْ ! ٣٠

حتى إذا ظَهَر الخيالُ مِنْ جديدْ

فَرُبَّما استطاعَ تأكيدَ الذى رَأَتْهُ أعيُنُنا وأَنْ يُحادِثَهْ !

هوراشيو : هَذَرٌ فارغٌ ! لَنْ يَظْهَرَ شَىءٌ أَبَدًا !

برناردو : فَلْنَجْلِسْ الآنَ قليلاً

ولْنُحاولْ مِنْ جديدٍ غَزْوَ أُذُنَيْكَ بِقِصَّتِنا

مِنْ بَعْدِ تَحْصِينِهما كىْ لا تُصَدّقا ٣٥

ما قَدْ شَهِدْناهُ هنا لِلَيْلَتَيْن !

هوراشيو : لا بأسَ إذنْ فَلْنَجْلِسْ !

ولْنَسْمَعْ ما يَرْوِى برناردو عَنْ ذلكْ .

برناردو : فى البارحةِ وحينَ رأيتُ النَّجْمَ السّارِى غَرْبِىَّ القُطْبِ وقَدْ

قَطَعَ مَسَارَ الفَلَكِ إلى أنْ وَصَلَ إلى رُكْنِ الخَضْرَاءِ النّائى ٤٠

حيثُ نراهُ الآنَ مُضِيئًا وَهّاجًا ، كنتُ أنَا مَعَ مارسيلوس

حينَ سَمِعْنا السّاعَةَ وهْى تَدُقُّ الواحدةَ تمامًا -

[يدخل الشبح]

مارسيلوس : مَهْلاً ! صَمْتًا ! وانظُرْ حيثُ يعودْ !

برناردو : فى هَيْئة المَليكِ الرَّاحِلْ . . كما رَأَيْنَاهُ آنفًا تَمَامًا !

مارسيلوس : إنَّكَ من أَهْلِ العِلْمِ فَحَادِثْهُ إذَنْ يا هُوراشيو ! ٤٥

برناردو : أَلاَ يَبْدُو شَبِيهًا بالمَلِكْ ؟ تَأَمَّلْهُ إذَنْ هوراشيو !

هوراشيو : بل يُشْبِهُهُ كُلَّ الشَّبَهْ ! ويُمَزِّقُنى بالفَزَعِ وبالدَّهْشَةْ !

برناردو : يَوَدُّ لو يُحَدِّثُه أَحَدْ .

مارسيلوس : سَائِلْهُ يا هوراشيو !

هوراشيو : ماذا تكونُ يا مَنْ اغْتَصَبْتَ هذا الوقْتَ من لَيْلَتِنَا
كما اغْتَصَبْتَ هَذِى الهيئَةَ الحربيَّةَ الجميلةْ ٥٠
حتّى بَدَوْتَ مثلَ صاحبِ الجَلاَلة الدَّفِينِ مَالكِ الدَّنْمَرْكِ يَوْمًا ما ؟
بِحَقِّ ربِّ الكون آمُرُكْ . . تكَلَّمْ !

مارسيلوس : لقد غَضِبْ !

برناردو : انْظُرْ . . ها هو يَمْضِى فى أَنَفَهْ !

هوراشيو : قِفْ وتكلَّمْ ! قُلْتُ تكلَّمْ ! آمُرُكَ بأنْ تتكلَّمْ !

[يخرج الشبح]

مارسيلوس : لقد مَضَى ودُونَ أنْ يُجيبْ ! ٥٥

برناردو : ما رَأْيُكَ يا هوراشيو الآنْ ؟ إنَّكَ تَرْتَعِدُ ويَعْلُوكَ شُحوبْ !
أَوَ لَيْسَ إذنْ هذا أكْثَرَ مِنْ وَهْمْ ؟
ماذا تَظُنُّهُ يكونْ ؟

هوراشيو : أُشْهِدُ اللهَ بأنى لَمْ أكُنْ أقْوَى على تَصْدِيقِهِ
لَوْ لَمْ أكُنْ رَأَيْتُهُ رَأْىَ اليَقِينْ ! ٦٠

مارسيلوس : أوَ لَيْسَ شبيهًا بالمَلِكِ ؟

هوراشيو : بَلْ وكَمَا تُشْبِهُ نَفْسَكَ !
فَتلْكَ كانتْ دِرْعُهُ التى ارتداها
عندما نَازَلَ الطَّمُوحَ مَالِكِ النرويج !
وذاكَ مَظْهَرُ العُبُوسِ عندما حَمِىَ الوَطِيسُ فى الجِدَالِ ذَاتَ يَوْمْ ٦٥
فَثَارَ غَاضِبًا وإذْ بِهِ يُجَنْدِلُ الجُنُودَ من بولندا
بِزَلاَّقَاتِهِمْ فوق الجَلِيدْ ! أَمْرٌ غَرِيبْ !

مارسيلوس : فَذَاكَ ما حَدَثْ ، ومرَّتَيْنِ قَبْلَ الآنْ ، فِى سَاعَةِ السكُونِ ليلاً !
فَقَدْ مَضَى ، فى مِشْيَةِ الإِبَاءِ العَسْكَرِيَّهْ ، ونَحْنُ فى الحِرَاسَهْ !

هوراشيو : لَسْتُ أدْرِى أينَ يَمْضِى الفِكْرُ بِى أو كيفَ يَمْضِى ٧٠
لا ! وإن كنتُ – إذا شِئْتَ جِمَاعَ الرَّأْىِ فى ذِهْنِى –
لأرَى فيهِ نَذِيرًا بانْفِصَامٍ ذِى غَرَابَهْ
فى عُرَى دَوْلَتِنَا !

مارسيلوس : فَلْنَجْلِسْ مِنْ فَضْلِكُمَا ولْيُخْبِرْنِى من يَعْرِف
أسبابَ مُدَاوَمَةِ حِرَاسَتِنَا الصَّارِمةِ اللَّيْلِيةِ
وبهذا القَدْرِ مِنَ اليَقَظَةِ حتّى أرْهَقَتْ الشَّعْب ! ٧٥

ولماذا نَشْهَدُ يَوْميًا صَبَّ نُحَاسٍ لمدَافعَ أُخْرىَ

وشِرَاءَ مُعدّاتِ الحَرْبِ مِنَ الخَارجْ ؟

ولماذا سُخِّرَ عُمَّالُ بنَاءِ السُّفُنِ هُنَا حتىَ

وَصَلُوا الأحَدَ بأيَّامِ الأُسْبوعْ - فى عَمَلٍ شاقّ ؟

ماذا يوشكُ أن يَحْدُثَ حتّى استَدْعَى هذى العَجَلَةَ ٨٠

والعَرَقَ المُتَفَصِّدَ لَيْلاً ونَهَارًا ؟

هل يَقْدرُ أَحَدٌ أن يُخْبِرَنى ؟

هوراشيو : أنا أَقْدرُ ! أو قُلْ إنّ لدىَ حَديثًا يتهامَسُهُ النّاسْ

ويقولُ بأنّ مليكَ النّرويج الراحلَ - فورتنبراس -

كانَ شَدِيدَ الحَسَدِ ويطمعُ فى أنْ يُصْبِحَ أرفعَ مَنْزِلَةً ٨٥

من عَاهِلِنا الرّاحِلْ - من ظَهَرَ لنا مُنْذُ قليلٍ طَيْفُهْ -

فَتَحدَّاهُ بأنْ يَخْرُجَ لِمُبَارَزَتِهْ !

لم يَلْبَثْ عاهِلُنا المِقْدامُ هامْلِتُ أن قَتَل غَرِيمَهْ

(والناسُ بهذا الشَّطْرِ من الدّنيا المعروفةِ يحترمونَ بَسَالَتَهُ)

أمّا المَلِكُ المقتولُ فكانَ تَعَهَّدَ ، وَفْقًا لعُقُودٍ أبْرَمَها أهْلُ القانونِ ٩٠

وخَتَمُوها ، وكذلكَ وَفْقًا لتقاليدِ مُبَارَزَةِ الفُرْسَانْ ،

أن يَتَنَازَلَ عنْ كُلّ أَرَاضٍ يَمْلكُها إنْ هُوَ مَاتْ

لِلْمُنْتَصِرِ الظّافِرْ ، وكذلكَ كان الملكُ المنتصرُ قد اقْتَطَعَ

شَرِيطًا من أَرْضٍ لهُ ، وبِنَفْسِ مِسَاحَةِ تلكَ الأَرْضِ ،
وتَعَهّدَ أنْ يَمْنَحَها لمليكِ النُّرويجِ إذا هُوَ فَازْ ! ٩٥
وبذلكَ - أىْ تَنْفيذًا لبُنُودِ العَقْدِ المُبْرَمَةِ المذكورةِ -
آلتْ أملاكُ المَهْزُومِ المَقْتُولِ إلى هَامْلتْ .
والآنَ تَرَى أنّ ابْنَهْ - فورتنبراس -
من يَفْتَقِرُ إلى الخِبرْةِ ويَفِيضُ حَمَاسًا وَحمِيَهْ ،
يَحْشِدُ حَوْلَ حُدُودِ بلادِهْ ، وهُنَا وهُنَاكْ ، ١٠٠
بعضَ الأفّاقينْ ، مُلْتَقطًا إيّاهُمْ مِنْ كُلّ مكانْ ،
بأُجُورٍ تَقْتَصِرُ على قُوتِ اليَوْمْ ،
وبحيثُ يكونونَ غِذَاءً لمُغَامَرَةٍ ذاتِ جَسَارَهْ
تنحصرُ كما يبدو (فى عَيْنِ رِجَالاتِ الدَّوْلَهْ)
فى استرْدَادِ الأرضِ المُتَنَازَلِ عنْها ١٠٥
بوسائلَ عُنْفٍ وشُرُوطٍ مُجْحِفَةٍ إجْبَارِيّهْ !
ذلك فى ظَنّى السببُ الأولُ لاستِعْدادات النّاسْ ،
وحِرَاستِنَا الدّائمةِ هُنا ، بل هُوَ سِرُّ العَجَلَةِ
والقَلْقَلَةِ أو البَلْبَلَةِ بكُلّ مكانْ . ١١٠

برناردو : لا يُوجَدُ سَبَبٌ آخرُ فى ظَنّى
بل ذلكَ يتفقُ وما شَاهَدْنَاهُ اللّيْلَةَ أثناءَ حِرَاستِنا :

شبحٌ يُنْذِرُ بعواقبَ كُبرىَ ، يَلْبَسُ كُلَّ دُرُوعِهْ ،
وقريبُ الشَّبَه بِعَاهِلِنا الرَّاحِلْ ،
سَبَبُ حُرُوبِ الدَّوْلَةِ فى المَاضِى والحَاضِرْ !

هوراشيو : بل ذَاكَ قَذىً فى عَيْنِ العَقْلْ ! ١١٥
فى دَوْلَةِ رُوما السّامية المُزْدَهِرهْ ،
وقُبَيْلَ سُقُوط البَطَلِ الجَبّارْ - يوليوس قيصر -
لَفَظَتْ بعضُ مَدَافِنها جُثَثَ المَوْتى
فتَخلَّتْ عن أكْفَانِ القَبْرِ وجَعَلَتْ تَصْرُخُ او تَهْذِى فى الطُّرُقَاتْ
وبَدَتْ بعضُ نُجُومٍ ذات ذيولٍ من نارْ، وعَلَى الزَّهْرِ نَدىً من دَمْ ١٢٠
وعلى الشَّمْسِ البُقَعُ المُنْذِرَةُ بِسُوءْ ،
بَلْ خُسِفَ القَمرُ المُعْتلُّ خُسُوفًا مثلَ خُسُوف قيامِ السَّاعَة ،
وهو الكوكبُ ذُو الأنداءِ وذُو السَّطوة ،
من تَعْتَمِدُ على سُلْطَته مَمْلَكَةُ إلَهِ البَحْرِ الأُسْطُورِى (نيبتون)
وكذلكَ تأتِى النُّذُرُ لِتُنْبِئَ بِخُطُوبٍ نَخْشَاهَا ، ١٢٥
اىْ تَسْبِقُ دَوْمًا ما تَقْضِى الأقْدارُ بِه ،
كمقدّمةٍ للإيماءِ بما أَوْشَكَ ان يَحْدُثْ ،
وبذا تَشْتَرِكُ سَمَاءُ الكَوْنِ مع الأرْضِ لتُعْلِنَ ما
قُدِّرَ للنّاسِ هنا من أبْنَاءِ الوَطَنِ وأهْلِهْ . [يدخل الشبح]

لكنْ مهلاً ! هَلْ تَرَيَانِهْ ؟ ها هو يَرْجِعْ !

الآنَ ساعترضُ طَرِيقَهْ ! حتّى لو أَهْلَكَنِي ! ١٣٠

[يبسط الشبح ذراعيه]

قفْ يا طيفَ الوَهْم ! إن تَكُ ذا صَوْتٍ

أو تقدرُ أن تَنْطِقَ فَتَكَلَّمْ !

وإذا كُنّا نَقْدِرُ أنْ نَصْنَعَ خَيْرًا يُسْعِدُكَ وَيَأْتِينِي

بثوابٍ فتكلمْ ! ١٣٥

إنْ كُنْتَ تحيطُ بِشَيْءٍ قُدِّرَ لِبِلادِكَ

ولَنَا أنْ نَتَجَنَّبَهُ إن سَبَقَ العِلْمُ بهِ فتكلمْ !

إنْ كنتَ دَفَنْتَ بِبَطْنِ الأرْضِ كُنُوزًا

منْ مالٍ غيرِ حَلالٍ فى أَثْناءِ حَيَاتِك - ١٤٠

ذَلِكَ فيما يُزْعَمُ يَدْفَعُ أرواحَ المَوْتَى للتّجوالْ -

فَتَكَلَّمْ عن ذَلِكَ ، قِفْ وتَكَلَّمْ !

[يصدح الديك]

أَوْقِفْهُ يا مارسيلوس !

مارسيلوس : هل أَضْرِبُهُ بالحَرْبَةْ ؟

هوراشيو : اضْرِبْهُ إذا لم يَتَوَقَّفْ !

برناردو : ها هُوَ ذا ١٤٥

هوراشيو : ها هُوَ ذا

(يخرج الشبح)

مارسيلوس : قد اختَفَى ! إنّا نُسيءُ إليه حينَ نَميلُ للعُنْفِ مَعَهْ
نَظَرًا لما يَبْدُو عَلَيْه من الجَلاَلْ ! ١٥٠
لا ! لَنْ ينالَ كيانَه ضررٌ لانّ الطَّيْفَ لَيْسَ سِوَى هَوَاءْ
وإذا ضَرَبْنَاهُ انْقَلَبْنَا خَاسِئِينَ وقَدْ أثَرْنا السُّخْرِيهْ !

برناردو : أوْشَكَ انْ يتكلَّمَ لَوْلاَ انْ صَدَحَ الدّيك !

هوراشيو : ثم انْطَلَقَ بِفَزَعٍ مثلَ المُذْنِبِ حينَ يُفَاجِئُهُ مَنْ يَطْلُبُهُ
إنّى أَسْمعُ أن صِيَاحَ الدّيكْ ، وهو نَفِيرُ قُدُومِ الصُّبْحْ ، ١٥٥
يوقظُ بالحَنْجَرة العَاليةِ الرَّنانَة رَبَّ الفَجْر
وبذلكَ يُصْبحُ تَحذيرًا يَدْعُو
الجَانَ أَوْ الأَرْوَاحَ الضَّالَةَ والشَّارِدَةَ
إلى أنْ تَرْجِعَ فورًا للمَحْبِسْ !
فى البَحْرِ أو النَّارْ ، فى الأرضِ أو الجَوِّ ، ١٦٠
ولقد أثْبَتَ صدقَ القَوْلِ بذلكَ
ما شَاهَدْنَاهُ الآنْ .

مارسيلوس : قد اختَفَى لَحْظَةَ انْ صَاحَ الدّيكْ .
يقولُ بَعْضُهُمْ إنّ الديوكَ وَهْى طَيْرُ الصُّبْح

لا تَكُفُّ عن غِنَائها طَوَالَ اللَّيلِ عِنْدَمَا
يحينُ مَوْسِمِ احْتِفَالِنَا بِمَوْلِدِ المُخلِّصِ العَظِيمْ ١٦٥
وعِنْدهَا فيما يقالُ ليسَ تَجْرُؤُ الأرواحُ أن تُغَادِرَ المَحَابِسْ
وعندها تَصفُو اللّيالى بل يَكُفُّ كُلّ كَوْكَبٍ عن شَرِّهِ
وعندها يَكُفُّ الجانُ عن أَذَاهْ، والسَّاحِرَاتُ لا يَسْطِعْنَ أن يَسْحَرْنَ !
فالمَوْسِمُ المذكورُ كُلُّهُ قَداسَةٌ وبَرَكَهْ !

هوراشيو : هذا ما سَمِعَتْ أُذُنِى أيضًا وأُصَدِّقُهُ بعضَ التَّصْديق . ١٧٠
لكنْ ها هُوَ صُبْحُ اليَوْمِ يَسِيرُ على أَنْداءِ التَّلِّ الشَّرْقِىِّ العَالِى
مُتَّشِحًا بوِشَاحٍ وَرْدِىّ ! قد حَانَ لنا
أن نَخْتِمَ نَوْبَتَنا ، وإذا شِئْتُم رأيى ،
أقترحُ رِوَايَةَ ما شاهدناهُ اللَّيْلَةَ لِفَتَانَا هَامْلِتْ
أُقْسِمُ بِحَيَاتِى أنّ الشَّبَحَ وإنْ لمْ يتحدثْ مَعَنَا ١٧٥
سوفَ يُكلّم هاملت ! هَلْ تَرْضَوْنَ بأنْ نُعْلِمَهُ بالأمرِ اليَوْم ؟
ذلكَ ما يَسْتَلْزِمُهُ الحُبُّ ويُمْلِيهِ الوَاجِبْ .

مارسيلوس : فَلْنَفْعَلْ ذلكَ أَرْجُوكمْ ، وأَنَا أَعْرِفُ
اينَ نُلاقِيهِ صَبَاحَ الْيَومِ بلا أىّ عَنَاءْ ١٨٠

[يخرجون]

المشهد الثانى

[أصـوات النفيـر يدخل كلوديوس ملك الدنمرك ، وجـرترود ، الملكة ، وأعضـاء مجلس الدولة (المجلس) وفيـهم فولتيـماند ، وكورنيليوس ، وبـولونيوس ، وابنه لايرتيس ، وهاملت [يرتدى حلة سوداء] وآخرون]

كلوديوس : إنْ كَانَتْ ذِكْرَى فَقْدِ أخِينَا المَحْبُوبِ الرَّاحِلِ هَامْلِتْ
ما زَالَتْ خَضْرَاءَ العُودْ ، وإذا كان من الأنْسَبِ من ثَمّ لَنَا
انْ نَتَحَمّلَ ثِقَلَ قُلُوبٍ مُفْعَمة بالهَمّ، بلْ أنْ تُمْسِيَ هَذِى المملكةُ جميعًا
جَبْهَةَ حُزْن واحدَةٍ جَهْمَهْ ، فالواقعُ أن سَدَادَ الرَّأىْ
لَمْ يَلْبَثْ أن صَارَعَ ذَاكَ الحُزْنَ الفطرِىّ ٥
حتى انْتَصَرَتْ فينا أحْزَانُ الحُكَمَاءْ
وغَدونْا نَذْكُرُهُ دُونَ تَجَاهُلِ أنفسنا !
ولِذَا كَانَ زَوَاجِى مِمّنْ كَانَتْ أُخْتًا لى فَغَدَتْ مَلِكَهْ ،
وشَرِيكَةَ عَرْشِى فى هَذِى المَمْلَكَةِ الحَامِلَةِ لِوَاءَ الحَرْب !
كانَ زَوَاجًا يُفْصِحُ عن فَرْحٍ مُنْكَسِرِ الخَاطِرْ – إن صَحَّ التَّعْبِيرْ – ١٠
فالبَهْجَةُ فى عَيْنٍ تَسْرِى والدَّمْعُ من الأُخْرَى يَجْرِى
حتى اخْتَلَطَ الفَرْحُ بِأَحْزَانِ المَأْتم، واخْتَلَطَ النَّعْىُ برنَّاتِ العُرْس!
وتَسَاوَتْ كِفَّةُ بَهْجَتِنا مع كِفَّةِ أحْزَانِ النَّفْس !

بلْ إنّا فى هذا الأمرِ رَجَعْنا لِمَشُورَتِكُمْ ، فى فَائِقِ حِكْمتِكُمْ ،
فَوَجَدْنَا التَّأْييدَ الصَّادِرَ طَوْعًا مِنْكُمْ ، فَلَكُمْ كُلّكُمُ الشُّكْر ! ١٥
والآنَ أُحَدِّثكم عَمّا سَبَقَ لَكُمْ مَعْرِفَتُهْ
من أَمْرِ أَميرِ النُّرْويجِ الشَّابّ ، فورتنبراس الابْن ،
إذْ يَتَصَوَّرُ أنّ بِنَا ضَعْفًا أوْ وَهَنًا
أو يَتَخَيّلُ أنّ وَفَاةَ أَخِينَا المَحْبُوبِ الرَّاحِلِ
قَدْ فَصَمَتْ فى المَمْلَكَةِ عُرَى الوَحْدَةِ فانفَرَطَ العِقْد ، ٢٠
مع ما يَتَصَوَّرُهُ من وَهْمِ تَفَوّقِه أو مِنْ غُنْمٍ مَرْجُوٍّ ،
ولِذَلِكَ دَأَبَ على إرْسَالِ رَسَائِلَ مُزْعِجَةٍ يَدْعُونَا فيها
لإِعَادَةِ ما نَزَلَ أبوهُ الرَّاحِلُ عَنْهُ مِنَ الأَرْضْ ،
لأَخِينَا الشَّهْمِ المِقْدَامِ الرَّاحِلِ
طِبقًا لِعُقُودٍ وَثَّقَها القانُونْ . هَذَا ما فَعَل الشّاب . ٢٥
والآن أُحَدِّثُكُمْ عما نَفْعَلُ نَحْنُ وعَقْدِ المَجْلِسِ فى هذا الوَقْت :
أَعْدَدْنَا الآنَ خِطَابًا لِمَلِيكِ النُّرويجِ ، عَمّ الشَّابّ المذكورْ –
إذ أَضْنَاهُ العَجْزُ وأَلْزَمَهُ المَرَضُ فِراشَهْ ،
فَغَدَا يَجْهَلُ ما يَعْتَزِمُ ابنُ أخيه –
ونُطَالِبُهُ فيه أنْ يتدخّلَ حتى يُوقِفَ زَحْفَ ابنَ أَخِيهِ ٣٠
فى أَرْضِ المَمْلَكَةِ لَدَيْنا ، ذلكَ أنْ جَمِيعَ رجالِ الجَيْشِ الغَازِى

قد جَنَّدَهُمْ بِلَوَازِمِهِمْ من بين رَعَايَا المَلِكِ المذكورْ !
وإذَنْ نُرْسِلُكَ إليه ، كورنيليوس ،
يا مَنْ نَثِقُ بِهِ ، فى صُحْبَةِ ڤولتيماند ،
بِتَحِيّتنَا المذكورةِ لِلْمَلِكِ الشَّيْخِ ، ٣٥
لكنْ دونَ التَّخْويلِ بأيَّةِ إجْرَاءاتٍ أُخْرَى مِنْ جَانِبِ أحَدِكُمَا
فى هذا الشأنِ معَ المَلِكِ سوَى ما هُوَ مَنْصُوصٌ
بالتَّفْصيلِ عَلَيْهِ ، فى مَتْنِ خِطَابى .
ولِيَظْهَرْ إخلاصُكُما للوَاجِبِ فى سُرْعَةِ إنْجَازِكُمَا !

كورنيليوس وڤولتيماند : سَنُؤَدّى وَاجِبَنَا فى هذا بَلْ فى كُلّ الأشْيَاءْ . ٤٠

الملك : بَلْ لاَ نَشُكُّ فى هَذا على الإطْلاَقْ ! تَقَبّلا وَدَاعِى الحَارّ !

[يخرجان]

والآنَ يا لايرتيس ! ماذا لَدَيْكَ من أنْباءْ ؟
حَدِّثْنِى عن الْتِمَاسٍ ما : ماذا تُرَاهُ يا لايرتيس ؟
اعْلَمْ بأنَّكَ لنْ تُحَادِثَ عَاهِلَ الدّنْمَرْكِ فى طَلَبٍ
ولَيْسَ يُجَاوِزُ المعقولَ إلاَّ وأجَابَ مَطْلَبَكْ ! ٤٥
هَلْ ثَمّ ما تَرْجُوهُ – يا لايرتيس – فَلاَ يكونُ مِنْحةً مِنىّ
بلا سُؤَالٍ مِنْك ؟ لا الرَّأسُ أقربُ للفُؤادِ وليسَ تَحْتَاجُ الشِّفَاهُ

إلى الأيَادى مثلما يَحتَاجُ عَرْشُ الدَّانمَرْك وَالدكْ !

ماذَا تُرَاكَ تُرِيدُ يا لايرتيس ؟

لايرتيس : مَوْلاَى أيها المَهِيبْ ! أرْجو السمَّاحَ بِعَوْدَتى لفرنسا ٥٠

وكنتُ جِئْتُ للدّنْمَرْكِ طَائعًا لكىْ أؤَدّى وَاجِبى بالتَّهْنِئَهْ

فى حَفْلِ تَتْويجكْ ! لَكنَّنى أُقِرُّ الآنَ أنَّنى –

وَقَدْ أدَّيْتُ وَاجِبى – أتُوقُ مِنْ جَدِيد ،

فكرًا وإحْسَاسًا ، إلى العَوْدَة ! ٥٥

أرجو التَّكَرُّمَ بالسَّمَاحِ لى وبالصَّفْحِ الكَرِيمْ !

الملك : وهلْ أتاكَ إذْنُ وَالدكْ ؟ ماذا تَقُولُ بولونيوس ؟

بولونيوس : اسْتَخْلَصَ يا مولاىَ الإذنَ بِعُسْرٍ وبطُول سُؤَالْ ،

إذ جَعَلَ يُلِحُّ على مَطْلَبِهِ حتّى وَافَقْتُ على مَضَضٍ

ووَضَعْتُ الخَاتَمَ فوقَ المَطْلَبِ بمَشَقَّهْ ! ٦٠

ولذلكَ أتوَسَّلُ لكُمُو مَنْحَ الإذنِ لَهُ كىْ يَرْحَلْ !

الملك : فَلْتَنْعَمْ يا لايرتيسُ بِطيبِ زَمَانكْ ! لا تَتَعَجَّلْ فى شَىْءٍ

بلْ أنْفِقْ وَقْتَكَ فيما تُمْلِيه جَمِيلُ خِصَالكْ !

والآنَ إذَنْ يا بْنَ أخى هامْلِتْ ، وابْنِىَ أيضًا –

هاملت : أقربُ مِنْ هذا نَسَبًا لكنْ أبْعدُ سَبَبًا ! ٦٥

الملك : ما سِرُّ ذلك الغَمَامِ فوقَ هَامَتِكْ؟

هاملت : كلاّ يا مَوْلاَىَ فإنّى أنعمُ بِسُطُوعِ الشَّمْسِ سُطُوعًا زادَ عَنْ الحَدّ !

الملكة : اسمعْ يا هامْلتْ ! اطرحْ عَنْكَ سَوادَ اللَّيْلِ ولَوْنَ حِدَادِكْ

وانْظُرْ نَظْرَةَ وُدٌ لِمَلِيكِكَ وبِلاَدِكْ !

لا تَبْحَثْ لِلأبَدِ بأجفانٍ مُنْكَسِرَهْ ٧٠

عن وَالِدِكَ الأكْرَمِ فى بَعْضِ تُرَابِ الأرْضْ !

تعرفُ كَمْ هُوَ مألوفٌ بينَ النّاسْ

أن مصيرَ الأحياءِ إلى موتٍ، مارّين بِجِسْرِ الدُّنيا لخُلودِ الأبَديّه!

هاملت : حقًا ً ذلكَ مألوفٌ يا سيّدتى !

الملكة : ما دامَ كذلكَ فلماذَا أصبحَ ذلك عِنْدَكَ فيما يَظْهَرُ ٧٥

أمرًا ذا تأثيرٍ خاصٌ بكْ ؟

هاملت : فيما 'يَظْهَرُ' يا مَوْلاتى ؟ لا ! بلْ فى الواقعْ !

فأنا لا أَعْرِفُ 'فِيمَا يَظْهَرْ' ! والواقعُ عِنْدِى

يا أمّى الطَّيِّبَةَ القلْب ، يتجاوزُ لونَ عَبَاءَتى السّوْدَاءْ

والحُلَلَ المألوفةَ ذاتَ اللَّوْنِ الحَالِكْ ،

والأنْفَاسَ اللاّهِثةَ لَدَى كُلِّ تَنَهُّدْ ، ٨٥

والنَّهْرَ المُغْدِقَ مُنْهَمِرًا من عَيْنِى ،

وكآبةَ تَعْبِيراتِ مَلامحِ وَجْهِى ،

وسِوَاها من صُوَرِ الأتراحِ وأشكالِ حدادِ الثّاكلِ ومَظَاهِرِ حُزْنِهْ ،

فهى جميعًا "مما يظهر" حقًا ! إنْ هى إلا أفعالٌ ظَاهِرَةٌ قد يأتيها

أىُّ فتىً ! لكنّ بِقَلْبى شيْئًا تَقصُرُ عَنْهُ ألوانُ الظَّاهِرْ : ٨٥

ما الظَّاهِرُ إلا ما يَلْبَسُهُ الحُزْنُ ليُعْلِنَ عن نَفْسِهْ !

الملك : كمْ يُفْصِحُ عن رِقَّةِ طَبْعِكَ يا هَامْلِتْ وشَمَائِلِكَ المَحْمُودَةِ

ألاّ تُهْمِلَ وَاجِبَكَ حِدَادًا وأسىً لوَفَاةِ أبيكْ .

لكنّك تَعْلَمُ لا شَكّ بأنّ أبَاكَ الرَّاحِلَ فَقَدَ أبَاهْ

وبأنّ الجَدّ كذلكَ فَقَد أبَاهْ ، ووَفَاةُ الأبْناء يُحَتِّمُ ان يُبْدوا ٩٠

حُزنَ الفَقْدِ ، حِدَادًا ، زَمنًا ما !

لكنّ الإصرارَ على حزنٍ لا يتزحزح

يَتَنَافَى مع تَقْوَى القَلْب ،

أو يُنْكِرُ شِيَمَ رُجُولَتِنَا ومَشِيئَةَ رَبِّ الكَوْنْ ،

بلْ يُنْبِئُ بفُؤَادٍ لمْ يَتَحَصَّنْ بالإيمَانْ

وجَنَانٍ يَفْتَقِرُ إلى الصَّبْرِ وتفكيرِ الجَهَلَةِ والبُلَهَاءْ .

المَوْتُ إذنْ مَحْتُومٌ لا يَسْتَثْنِى أحدًا ، ويَشِيعُ العِلْمُ بِهِ

كالعِلْمِ بأيْسَرِ ما تُدْرِكُهُ أىُّ حَوَاسّ الإنْسَانْ !

فلماذا تعترضُ عَلَيْهِ وتَجْزَعُ مِنْهُ بلا مَنْطِقْ ١٠٠

حتىّ تَذْهَبَ نَفْسُكَ حَسَرَاتٍ؟ تَبًّا لَكْ! هذا جُرْمٌ فى حَقّ البَارِئْ

بلْ فى حقّ المَوْتَى ، وكَذَلِكَ حقّ الفِطْرَةْ ،

والعَقْلُ يَرَاهُ بأقْصَى دَرَجاتِ السُّخْفْ ،
فالعقلُ يقولُ بأنّ الآبَاءَ يَمُوتُونَ بِكُلِّ الأحْوَالْ ،
بلْ ما فَتِئَ يُنَادى حتّى اليَوْمِ ومُنْذُ تَوَارَتْ أَوّلُ جُثّهْ : ١٠٥
'لا بُدَّ من المَوْتْ !' نَرْجُو انْ تَطْرَحَ أَرْضًا
حُزْنًا لا جَدْوَى منْهُ ، وأَنْ تَنْظُرَ لى نَظْرَتَكَ إلى الوَالِدْ .
ولْتَعْلَمْ هذى الدُّنيا جَمْعَاءْ
أنك أوَّلُ من يَجْلِسُ مِنْ بَعْدِى فى هذا العَرْشْ
وإليكَ أُقَدّمُ أَسْمَى الحُبِّ وأَشْرَفَهُ – ١١٠
حُبُّ الوَالِدِ حينَ يَبَرُّ أَشَدَّ البِرِّ بِوَلَدِهْ ! أمّا ما تَعْتَزِمُهْ
من عَوْدَتِكَ إلى الجَامِعَةِ بِبَلْدَةِ 'وِيتِنْبِرْجْ'
فأنا أَعْتَرِضُ عَلَيْهِ بكُلِّ قُوَاىْ
وإِذَنْ أرجوكَ بأنْ تُقْنِعَ نَفْسَكَ انْ تَبْقى مَعَنَا ١١٥
تَنْعَمُ او تَهْنَأَ بِرِعَايَةِ أَعْيُنِنَا لَكْ
إنّكَ رَجُلُ القَصْرِ الأوّلُ وابنُ أخى وابْنى !

الملكة : لا تَجْعَلْ أُمَّكَ تَتَوَسَّلْ عَبَثًا يا هَامْلِتْ !
أَرْجَوكَ ابْقَ هُنَا مَعَنا ! لا تَمْضِ إلى وِيتِنْبِرْجْ !

هاملت : وَلَسَوْفَ أُطِيعُكِ قَدْرَ الطَّاقَةِ يا سيّدتى ! ١٢٠

الملك : ما أَجْمَلَهُ من رَدٍّ يَنْطِقُ بالحُبِّ !

فَلْنَتَمَتَّعْ بِمزَايَا المُلْكِ لَدَيْنا فى الدَّنْمَرْك . هَيَّا يا سيّدتى !
تلكَ مُوَافَقَةٌ جاءَتْ طَوْعًا كَىْ تُفْصِحَ عَنْ أَدَبٍ جَمّ
وتُشيعَ البَسْمَةَ فى قَلْبى . وسَأَشْكُرُ لِلرَّبِّ بأنْ آمُرَ ألاَّ
يَشْرَبَ مَلِكُ الدنمركِ هُنَا أَيَّةَ أَنْخَابٍ فى هذا اليومْ ١٢٥
حتّى تَنْطَلِقَ مَدافِعُنا الكُبْرى كىْ تُعْلِنَ ذَلِكَ لِلْمُزْنْ
فإذا بِدَوِىٍّ شرابِ المَلِكِ يَهُزّ سَمَاءَ الكَوْنْ
فَتُرَدِّدُ أصداءُ الطَّلَقاتِ هَزِيمًا لِلرَّعْدِ على الأرْض ! هيّا نَمْضى !

[صوت النفير ويخرج الجميع إلا هاملت]

هاملت : أوّاهُ لَيْتَ أنّ هَذَا الجِسْمَ ذَا الأَدْرَانِ أنْ يَنْصَهِرَا
ويَسْتَحِيلَ عِنْدَ الانْصِهَارِ قَطْرًا من نَدىَ ١٣٠
أو لَيْتَ أنّ البارئَ القَيُّومَ لَمْ يُحَرِّمْ الانْتحار !
رُحْمَاكَ رَبّى ! ما أَحْقَرَ الدُّنيا بِعَيْنِى !
وما أَمَرَّ ما تَبْدو شَوَاغِلُ الحياةِ عندنا -
كتيبةٌ مملّةٌ لا تُسْتَسَاغُ بل لا نَفْعَ فيها ! تَبًّا لها !
حديقةٌ تَدَهْوَرَتْ ! لم تُنْتَزَعْ أعشابُها البَرِّيَّةُ التى تَطَفَّلَتْ ١٣٥
بل قد طَغَى عليها كل فَاسِدٍ غليظِ الطَّبْعِ دونَ غَيْرِهِ !
هَلْ تَبْلُغُ الامورُ هذا الحَدّ ؟ وما مَضَى على وَفَاتِهِ سوىَ شَهْرَيْنِ!
بل ما انْقَضى شهرَانِ كاملاَنْ - شهرانِ لا أكْثَرْ -

على وَفَاةِ ذلك المَلِيكِ الرّائعْ ! وإنْ يُقَارَنْ
بالذى تَلاَهُ كان مِثْلَ رَبّ الشَّمْسِ هايبيريون
ومن تلاه شِبْه جَدْى شَائِهٍ 'ساتور' ! ١٤٠
لَكَمْ أَحَبَّ أُمّى ! بلْ لَمْ يكنْ يُطيقُ أن تَمَسّ وَجْهَهَا
هباتُ ريحٍ من سماءٍ عاصِفَهْ ! فيا سماءُ يا أرضُ تُرَى
مِنَ المحتومُ أن أتَذكّر ؟ لَشَدّ ما تَعَلّقَتْ به كأنّ عَذْبَ مَنْهَلِهْ
يُطْغِى لَهِيبَ غُلّةٍ لا تَنْطَفِئْ !
لكنّها قبلَ انقِضَاءِ شهرٍ واحدٍ - وليتنى أكُفُّ عن تَذْكَارِ ذَلِكْ ! ١٤٥
يا أيّها الضّعْفُ إذَنْ .. إنّى أُسَمِّيكَ امْرأَهْ !
شهرٌ قصيرْ ! بل لم يَزَلْ حِذَاؤهَا جَديدًا -
ذاكَ الّذى سارَتْ بِهِ حتّى تُشَيّعَ والدِى المِسْكِينْ !
ومِثْلمَا بكَتْ نُيُوبِى فى الأسَاطِيرِ القَدِيمَهْ
ذَرَفَتْ كُلَّ الدُّمُوعْ ! يا عَجَبًا ! أُوّاهُ يا رَبِّىَ !
إن البَهِيمَةَ التّى لا تَعْرِفُ المَنْطِقْ ١٥٠
تُكابِدُ الحِدَادَ وَقْتًا أطْوَلْ ! لكنّها تَزَوّجَتْ من عَمّى !
أىْ من شَقِيقِ والدى ! لكنّه لا يُشْبِهُهْ
إلاّ كما أشبهُ فى جِسْمِى هِرَقْلْ !
وفى غُضُونِ شَهْرٍ قبلَ أنْ يَجِفّ المِلْحُ فى دُمُوعِهَا المُخَاتِلَهْ

وقَبْلَ أن يُغَادِرَ الجَفْنَ الّذى اعتَرَتْهُ حُمْرَةُ البُكاءِ والقُرُوحْ ١٥٥

تَزَوَّجَتْ ! يا شَرّ هذى السُّرْعَة الأثيمة !

وكيفَ عَجِلَتْ بِلَهْفَةٍ إلى ذاك الفِرَاشِ فى الحَرَامْ ؟

قد سَاءَ فِعْلُها وسَاءَ ما يُفْضِى إلَيْه !

ويا فُؤادىَ انفطرْ ! إذ لا مَنَاصَ من كِتْمَانِ أمْرِى !

[يدخل هوراشيو ومارسيلوس وبرناردو]

هوراشيو : تَحيّةً لِمَوْلاَىَ العَظِيمْ ! ١٦٠

هاملت : تَسُرّنى رُؤْيتكُم فى صِحّةٍ وعَافِيهْ ! هوراشيو !

أو إنّنى نَسِيتُ نَفْسى !

هوراشيو : بِعَيْنِه يا سَيّدى ! وخادمُكَ الضّعِيفُ للأَبَدْ !

هاملت : بلْ قلْ صَدِيقِىَ العَزِيزْ ! لابُدّ أنْ نَتَبَادَلَ الألْقَابَ !

هوراشيو ! ماذَا أتَى بكْ . . من وِتِنْبِرْج ؟ - مارسيلوس ! ١٦٥

مارسيلوس : مَوْلاَىَ الأكْرَمْ !

هاملت : بلْ ما أشَدّ ما يَسُرّنى لِقاؤكُم ! [إلى برناردو] طابَ مَسَاؤكْ !

لكنْ لماذا جِئتَ من وِتِنْبِرْج ؟ قُلْ لى بِالحَقّ !

هوراشيو : مِزَاجُ هُروبٍ من الدَّرْسِ يا مولاىْ !

هاملت : حتّى العَدُوُّ لن يَقُولَ عَنْكَ هَذَا ! ١٧٠

هَيْهاتَ أنْ تُرْغِمَ آذانى على تَصْدِيقِ ما اتّهَمْتَ نَفْسَكَ بِهْ !

فَلَسْتَ مِمَّنْ يَهْرُبونَ من دُرُوسِهِمْ ! فما الذى يَجِىءُ اليومَ بكْ
إلى مِينَاءِ إِلْسِينُورْ ؟ لَسَوْفَ تَنْتَهِى بأنْ نُعَلِّمَكْ
حُبَّ الشَّرَابِ والإِسْرَافَ فيه قَبْلَ أنْ تَرْحَلْ ! ١٧٥

هوراشيو : جِئْتُ لأَشْهَدَ يا مَوْلاَىْ . . مَأْتَمَ وَالِدِكَ الرَّاحِلْ .

هاملت : أرجوكَ لاَ تَسْخَرْ زَمِيلَ دِرَاسَتِى مِنّى
فما أَظُنُّ إلاَّ أَنَّكَ انْتَوَيْتَ ان تَرَى زِفَافَ وَالِدَتِى !

هوراشيو : حقًّا يا مَوْلاى ! جَاءَ مُبَاشَرَةً فى أَعْقَابِ المَأتَمْ !

هاملت : من أجْلِ الاقتِصَادِ يا هُورَاشِيُو !
فما عَمَرَتْ به مَوَائدُ العَزَاءِ من فَطَائِرِ اللُّحُومْ ١٨٠
تَحَوَّلَتْ إلى مَوَائِدِ الزِّفَافِ بَعْدَ انْ بَرَدَتْ !
ولَيْتَنِى قَابَلْتُ فى الأُخْرَى أَلَدَّ أَعْدَائِى
وما شَهِدْتُ ذاكَ اليَوْمَ يا هُوَاشِيُو ! أَبِى !
إِخَالُ أَنَّنِى أَرَى أَبِى !

هوراشيو : أين يا مولاى ؟

هاملت : بِعَيْنِ ذِهْنِى يا هوراشيو ! ١٨٥

هوراشيو : رَأَيْتُهُ مَرَّةً ! قد كانَ مَلِكًا صَالِحًا !

هاملت : كانَ أَبِى رَجُلاً حَقًّا : بَلْ كانَ الرَّجُلَ الأَمْثَلْ !
لَنْ أَشْهَدَ ابدًا رَجُلاً مِثْلَهُ !

هوراشيو : مَوْلاَىْ ! أظُنّنى رأيتُه البَارِحَهْ !

هاملت : رأيْتَهُ ؟ رأَيْتَ مَنْ ؟

هوراشيو : مولاىْ ! والدكَ الملكْ ! ١٩٠

هاملت : المَلِكُ أبى !

هوراشيو : خَفِّفْ من دَهْشَتِكَ هُنَيْهَهْ . . بإعَارَةِ أُذُن يَقِظَهْ
حتّى تَسْمَعَ ما أرْوِيه وما شَاهَدَهُ هذان معى
مما يُشْبِهُ مُعْجِزَةً !

هاملت : دَعْنى أسْمَعْ بالله عَلَيْك ! ١٩٥

هوراشيو : فى نَوْبَتَيْنِ للحراسَةِ اللّيليهْ - على امْتِدَادِ لَيْلَتَيْنِ
فى قَلْبِ السكُونِ والدُّجَى عند انْتِصَافِ اللَّيْلِ
إذْ بالسَّيِّدينِ مارسيلُوسْ وبرنَارْدُو هُنا
يُفَاجَآنِ بالذى يبدو أمَامَهُمَا : شبحٌ شبيهُ بالمليك والدِكْ
ويَرْتَدِى دُرُوعَهُ الدَّقِيقَةَ المُفَصَّلَةْ - من الجَبِينِ لِلْقَدَمْ - ٢٠٠
يَسِيرُ فى رَزَانَةٍ وفى جَلاَلٍ مُتَّئِدْ !
ومَرّ مرّاتٍ ثلاثًا . . أمامَ أعْيُنٍ مَأْخُوذَةٍ بما تَرَى
الخوفُ فَاجَأهَا فأعْجَزَهَا ! ولم يكُنْ مقدارُ بُعْدِه سوَى
طول عَصَاهُ الملكيهْ ! وذابَ الحَارِسَانِ خوْفًا بل وأصْبَحَا ٢٠٥
هُلاَمًا رَاجِفًا ! أو قُلْ أصَابَهُمَا البكَمْ . . فَلَمْ يُحادثَاهُ !

وأفْضيَا بِتكتُّمٍ ورَهْبَةٍ إلى سَمْعِى بما حَدَثْ !

فما لَبِثْتُ أنْ شاركتُ نَوْبَةَ الحِرَاسةْ - فى اللّيلةِ الثالثةْ -

وشَهِدْتُ حينَ أتى الشبحْ - مِصْدَاقَ ما رَوَيَاهُ لى بِدِقّةٍ 210

عنْ وَقْتِ مَقْدمه وهَيْئَته جميعًا ! قد كنتُ أعرفُ وَالدَكْ

وهاتانِ اليَدَانِ لا تَتَمَاثَلاَنِ مِثْلَمَا يُماثِلُ الفَقِيدَ ذلك الشَّبَحْ !

هاملت : ولكنْ أينَ كانَ هذا ؟

مارسيلوس : مولاىَ على الإفْرِيزْ . . حيثُ مَقَرُّ حِرَاسَتِنَا !

هاملت : ألم تُحَادِثُوه ؟

هوراشيو : خَاطَبْتُهُ مولاىَ لكنْ . . لم يُجِبْ ! وإنْ ظَنَنْتُ أنّهُ 215

فى لَحْظَةٍ قد هَمَّ بالكَلاَمِ! إذْ كانَ يَرْفَعُ رَأْسَهُ

مِثْلَ الذى عَلَى وَشْكِ الحَدِيثْ! لكنّ دِيكَ الصُّبْحِ صَاحَ عَالِيًا!

وعِنْدَهَا وَجَدْتُهُ يعودُ القَهْقَرَى على عَجَلْ

ثم اخْتَفَى عن الأنْظَارْ !

هاملت : ما أغْرَبَ هَذَا ! 220

هوراشيو : قَسَمًا بِحَيَاتِى يا مَوْلاَىَ الأشْرَفَ هذا حق !

ورَأَيْنَا من واجِبنَا أنْ نُطْلِعَكَ عَلَيْه !

هاملت : حقًا يا سادهْ ! لكن الأمر يثير القلق لدىّ

ألديكمْ نَوْبَةُ سَهَرٍ أُخْرَى اللّيْلَة ؟

الجميع : عِندَنَا مَوْلاَىْ ! ٢٢٥

هاملت : يَلْبَسُ درعًا قُلْتُمْ ؟

الجميع : يَلْبَسُ درْعًا يا مَوْلاَىْ !

هاملت : من رأْسِهِ إلى القَدَمْ ؟

الجميع : مَوْلاَىْ ! مِنْ رأْسِهِ إلى القَدَمْ !

هاملت : إذَنْ لم تُبْصِرَا وَجْهَهْ ؟

موراشيو : بَلْ أَبْصَرْنَاه ! إذْ رَفَعَ قِنَاعَ الوَجْهِ إلى الجَبْهَهْ !

هاملت : وكيفَ كانَ يَبْدُو - عَابِسًا ؟ ٢٣٠

موراشيو : وَجْهٌ يزيدُ حُزْنُهُ عن الغَضَبْ

هاملت : أشاحبٌ أم أَحْمَرْ ؟

موراشيو : بل بالغُ الشُّحوبْ !

هاملت : ويُثَبِّتُ عَيْنَيْهِ عَلَيْكُمْ ؟

موراشيو : ولَمْ يَرْفَعْهُمَا لَحْظَهْ !

هاملت : يا لَيْتَنِى كنتُ هُنَاكْ !

موراشيو : إذَنْ لَدَهِشْتَ كُلَّ الدَّهْشَةْ !

هاملت : على الأَرْجَحْ ! وهَلْ بَقَى طَوِيلاً ؟ ٢٣٥

موراشيو : مقدارَ ما تَعُدُّ غير مُسْرِعٍ مِنْ وَاحِدٍ إلى مِائَهْ !

مارسيلوس وبرناردو : أطولَ . . أطولَ !

هوراشيو : بلْ ليسَ حينَ رأيتُه أنا !

هاملت : والشيبُ فى لحيتِه ؟ ٢٤٠

هوراشيو : وكما كانتْ تبدو لى فى أثْنَاءِ حيَاتهْ :

سوداءَ مُحلاةً بالفضَّهْ !

هاملت : وإذَنْ أَسهَرُ معكُمْ هَذِى اللَّيْلَة

فلربَّ الشَّبح يعودُ إلى السَّيْر !

هوراشيو : بل إنّنى لواثقٌ مِنْ ذلك !

هاملت : إنْ يَتَمثَّلْ بأبى الأشْرفِ حقًا فلسوفَ أُكَلِّمُهُ حتىّ

لو فَغَرَتْ نارُ جَهنَّم فَاهَا كى تَمْنَعَنِى ! ٢٤٥

أرجوكمْ يا صحبُ جميعًا إنْ كُنْتُمْ أخفَيْتُمْ

حتى الآنَ عن الدُّنيا ما شَاهَدْتُمْ

فَدَعُوا ذلكَ يمكثْ طَىَّ الكتمانِ دَوَامًا !

وكذلكَ مَهْما يكُنْ اللَّيلةَ من احداثٍ

فَذَرُوهَا فى الأفهامِ بلا ألْسِنَةٍ قَطْ ! ٢٥٠

ولَسَوْفَ أُثيبُ مَحبَّتَكُمْ ! والآنَ وَدَاعًا !

حتى نَتَلاقَى فوقَ الإفريزْ ما بين الحادية عشرة

والثانية عشره !

الجميع : ولاؤنا لسُمُوكُمْ !

هاملت : فَلأُبَادِلكُمْ وِدَادًا بوداد . . والوداعْ !

[يخرج هوراشيو ومارسيلوس وبرناردو]

روحُ أبى فى درْعِ الحَرْبْ ! ذاكَ دَليلُ خَلَلْ ! ٢٥٥

بل أشْتَمُّ وُقُوعَ جَرِيمَهْ ! ليتَ اللَّيلَ يحلُّ الآنْ

لكنْ حتّى يأتى اللَّيْل . . قَرّى يا نَفْسْ !

لابُدّ وأن تَظْهَرَ أفعالُ الشَّرّ أمامَ عُيونِ النّاسْ

حتّى لو دُفِنَتْ فاحْتَجَبَتْ تحتَ تُرابِ الأرْضِ جَميعًا !

[يخرج]

المشهد الثالث

[يدخل لايرتيس وأوفيليا أخته]

لايرتيس : أرْسَلْتُ جميعَ الأمْتعَةِ إلى المَرْكَبِ فَوَدَاعًا !

أرْجُو يا أُخْتى إنْ سَنَحَتْ فُرْصَهْ

بهُبوبِ الرّيحِ مُوَاتيةً وتَوَافرِ من يَنْقُلُ أىَّ رَسَائلْ

ألاّ تَغْفُلَ عَيْنُكِ حتّى أسْمَعَ منْكِ الأنْبَاءْ

اوفيليا : أَلَدَيْكَ بذلكَ شَكّ ؟

لايرتيس : أما عن هَامْلِتْ ، وحكَايَةِ ما يُبْدِيه من الحُبِّ ، ٥

فاعتَبِريها مِنْ بِدَعِ العَصْرِ ونَزْوَةَ لَهْوٍ عَابِرَةٍ

مثلَ بَنَفْسَجَةٍ بربيعِ العُمْرِ الرَّيَّانِ وفى أَوْجِهْ !

ما أَسْرَعَ ما تَتَفَتَّحُ زاهيةً دونَ بَقَاءْ !

ما أعْذَبَ ما تَبْدُو للْعَيْن وإن تَكُ ذَاتَ فَنَاءْ !

كعَبيرٍ مَلأَ الجَوَّ وضَاعَ شَذَاهُ للَحْظَهْ ! هِىَ ذلكَ لاَ أكْثَرْ !

اوفيليا : ليستْ أكثرَ مِنْ ذَلِكْ ؟

لايرتيس : لا تَعْتَبِريها أَكْثَرَ منْ ذَلِكْ ! فَطَبِيعَتُنَا أنْ نَنْمُوَ ١٠

لكنّ نُمُوَّ الجِسْمِ مُحَالٌ أن يَقْتَصِرَ على الجِسْمِ وقُوَّتِهِ وَحْدَهْ !

فالجسمُ هو المَعْبَدُ للْروحْ . . ونُمُوُّ المَعْبَدِ يَصْحَبُهُ دَفْقٌ وتَوَسُّعْ

فى العَقْلِ وفى الرُّوحِ العابدةِ بِهِ قَطْعًا !

وإذَنْ فمنَ الجَائِزِ أنّ الرَّجُلَ الآنَ يُحِبُّكْ

وبلاَ دَنَسٍ أو أىّ خِدَاعٍ لإرَادَتِهِ فى الحُبِّ تُجَاهَكْ ١٥

لكنّ عَلَيك بِأنْ تَخْشَىْ أَمْرَ المُسْتَقْبَلْ

فمكَانَتُه عَالِيَةٌ وإرَادَتُهُ ليستْ بِيَدِهْ

بلْ هوُ يَخْضَعُ للنَّسَبِ المَرْمُوقِ ومُقْتَضَيَاتِهْ ،

وخِلاَفًا للعَامَّةِ لا يَمْلِكُ هاملتْ أنْ يختارَ لِنَفْسِهْ

فَعَلَى ما يختارُ يقومُ رَخَاءُ الدَّوْلَةِ وتقومُ سَلاَمَتُهَا ، ٢٠

وإذنْ فَلَديْهِ قُيودٌ تتحكّمُ فيما يَخْتَارُهْ
وحدودٌ يفرضُها أن يَقْبَلَهُ الناسُ ويَرْضَوْا بِهْ
أى سَائِرُ جَسَدِ كِيانٍ هُوَ رَأسُهْ !
وإذَنْ فإذَا أَعْلَنَ حُبًّا لكْ ، فَلَسوفَ تَرَيْنَ من الحِكْمَةِ أنْ
يَعْتَمِدَ التصديقُ على قُدْرتِهِ أن يُثْبِتَ ما يَزْعُمُهُ بالأفْعَالْ ، ٢٥
والإثْبَاتُ هُنا ، فى مَوْقعِهِ السّامى ومكَانَتِهِ الخاصّهْ ،
يتوقّفُ بالحقّ على ما تَرْضَاهُ الدَّنمرك جميعًا !
وعليكِ إذنْ تقديرُ مَدىَ ما يَخسرُهُ شرَفُكْ
إن أَسْرَفَتْ الأُذْنُ مُصَدِّقَةً فى الإصغاءِ لألحانِ غَرَامِهْ ٣٠
أو إنْ سَلَّمْتِ له قَلْبَكِ حقًّا ،
أو إنْ فَتَّحْتِ لهُ كَنْزَ العِفَّةِ حين يُلِحُّ عَلَيْكِ ولا
يَقْدرُ أن يتَحكَّمَ فى رَغَبَاتِهْ !
وعَلَيْكِ إذنْ بالحَذَرِ أيَا أوفيليا ! الحَذَرَ شَقيقَتِىَ المحبوبهْ !
ولْتَقِفِى بمُؤخِّرَةِ صُفُوفِ الحُبِّ بَعيدًا عن مَرْمَى أخْطَارِ سِهَامِ الرَّغْبهْ ! ٣٥
وأَجَلُّ ذَوَاتِ العِفَّةِ يَسْتَكْثِرْنَ الكَشْفَ عن الوَجْهِ ولو
للقَمَرِ الشَّاحِبِ رَبِّ الطُّهْرِ ! بلْ إنّ فضيلةَ أَهْلِ الفَضْلِ هنا
لَنْ تَسْلَمَ من ألْسِنَةِ السُّوءْ ! وكثيرًا ما
تَنْقَضُّ الديدانُ على الرُّضَّعِ من أزْهَارِ رَبِيعٍ زاهٍ

قَبْلَ تَفَتُّحِ أَىِّ بَرَاعِمَ فيها ! بل ما أكثرَ ما نَجِدُ الرِّيحَ المَسْمُومَةَ ٤٠
قد هَبَّتْ فى فَجْرِ حياةِ المَرْءِ على أَنْدَاءِ صِبَاهُ !
الحَذَرُ إذنْ مَطْلُوبٌ ! والخَشْيَةُ خيرُ سَبِيلٍ لسلامةِ صَاحِبِها !
وصِبَا الإنسانِ يثورُ على ذَاتِهْ ،
حتىّ دونَ تَدَخُّلْ !

اوفيليا : لَكَ انْ أَجْعَلَ هذا الدَّرْسَ الجيِّد نُصْبَ عُيُونى ٤٥
وَرقيبًا يَحْرُسُ قَلْبِى . لكنْ أَرْجُو الاَّ تَغْدُوَ أَنْتَ -
وأَنْتَ أخِى الأكْرَمْ - مِثْلَ رُعَاةٍ منْ أَهْلِ الغَفْلَةْ !
لا تَرْسُمْ لى دَرْبًا للْجَنَّةِ شَاقًا مَحْفُوفًا بالأشْوَاك
وتُمَارِسُ انتَ النَّزَوَاتِ الطَّائشَةَ المُتَهوِّرَةَ الدُّنْيا
او تَسْلُكُ دَرْبَ العَبَثِ بِبُسْتَانِ الزَّهْرِ المُفْضِى لِجَهَنَّمَ ٥٠
حَتَّى تَغْفُلَ عَمَّا أَسْدَيْتَ من النُّصْحِ !

لايرتيس : لا تَخْشَىْ شَيئًا من ذَلِكْ ! يبدو أنّى قد أتَأَخَّرُ لكنْ -

[يدخل بولونيوس]

ها قد وَصَلَ الوَالِدْ !
سأُضَاعِفُ من بَرَكَتِهِ لى حتّى يَتَضَاعَفَ حَظِّى وهَنَائِى
والفُرْصَةُ سانحةٌ لوداعٍ ثَانٍ !

بولونيوس : ما زِلْتَ هُنا ؟ وَيْحَكَ هيّا لِسَفِينَتِكَ الآنَ وأَسْرِعْ ٥٥
فالرِّيحُ مُوَاتِيةٌ تملأُ أشْرِعَتَكْ ! هيّا ينتظرُ الرُّكَّابُ قُدُومَكْ !
ها أنَذَا قد بَارَكْتُكْ !

[يضع يده على رأس لايرتيس]

لكنْ هاكَ نصائحَ معدودهْ . . أرجو أن تَنْقُشَهَا فى ذَاكرتكْ :
لا تُفْصِحْ بِلِسَانِكَ عن أفْكَارِكْ ،
أو تتَعَجَّلْ بالتَّنفِيذِ لأفكَارٍ طَائشةٍ لم تَنْضُجْ ، ٦٠
وتَبَسَّطْ فى مَسْلَكِكَ ولكنْ دُونَ تَبَذُّلْ
أمّا أصْحَابُكَ ، إنْ كُنْتَ خَبَرْتَ صَدَاقَتَهُمْ ،
فاسْتَمْسِكْ بِهِمُو وبأطْوَاقٍ من فُولاذْ !
لكنْ لا تُتْعِبْ كَفَّكَ بمُصَافَحَةِ الغِرِّ المُتَبَاهِى الأخْرَقْ ! ٦٥
وحَذَارِ بأنْ تَشْتَبِكَ بأىِّ عِرَاكٍ لكنْ ،
إن حَدَثَ على رَغْمِكَ ، فاثْبَتْ حتى يَتَوَقَّاكَ الخَصْمْ !
أعِرِ السَّمْعَ لكلِّ رَجُلْ ، لكنْ لا تتحدثْ إلا لِلقِلّهْ :
اسمعْ آراءَ الناسِ جميعًا ، مُحْتَفِظًا بالحُكْمِ إلىَ حينْ !
لا تَبْخَلْ بنقودِكَ فيما تَخْتَارُ من المَلْبَسِ ٧٠
دُونَ غُلُوٍّ فى المَظْهرِ ، أىْ بِثَرَاءٍ دونَ تَبَهْرُجْ

فكثيرًا ما يُعلِنُ مظهرُ إنسانٍ عن مَخْبَرِهِ :

أبناءُ فَرَنسا من أصْحَابِ المَنْزِلةِ العُلْيا والجَاهْ

ارفعُ من يَمْتَازُونَ بِذَوْقٍ سامٍ فى هذا البَابِ خُصُوصًا !

لا تَقْتَرِضْ المَالَ ولا تُقْرِضْهُ أبدًا ٧٥

فالقَرْضُ كثيرًا ما يَعْنِى فَقْدَ المَالِ وفَقْدَ الصَّاحِبْ

والعَيْشُ على المَالِ المُقْتَرَضِ يَحُثُّ على الإسْرَافْ .

أمّا تَاجُ النُّصْحِ إليكَ فَأمْرٌ بالصِّدْقِ مع النَّفْس

إنَّكَ إنْ لَمْ تَخْدَعْ نَفْسَكَ لَنْ تَخْدَعَ أحدًا قطْ

ذلكَ محتومٌ مثلَ مَجِئِ اللَّيلِ بآخِرِ كُلِّ نَهارْ ٨٠

فوداعًا ولتُسْهِمْ بَرَكَتُنَا فى إنْضَاجِ النُّصْحِ بِنَفْسِكْ .

لايرتيس : أستَأذِنُكُمْ فى أنْ أرْحَلَ يا مَوْلاَىَ . . بِكُلِّ تَوَاضُعْ !

بولونيوس : الوَقْتُ يُحَاصِرُكَ فَهَيَّا . . خَدَمُكَ يَنْتَظِرُونَكْ !

لايرتيس : إلى اللّقاءِ أوفيلْيا ! لا تَنْسَىْ الذّى ذكرتُه لَك !

اوفيليا : هو فى ذَاكِرَتِى وعليه القُفْل ! ٨٥

وسَأتْرُكُ مِفْتَاحَ القُفْلِ مَعَكْ !

لايرتيس : إلى اللّقَاءْ !

[يخرج]

بولونيوس : ماذا أفْضَى لَكِ يا أوفيلْيا بِهْ ؟

اوفيليا : مَعْذِرَةً ! أَمْرٌ يتعلَّقُ بالأشْرَفِ هاملت !

بولونيوس : أَحْسَنْتِ إذ ذَكَّرْتِني . فَقَدْ نَمَا إليّ أنّهُ في الفَتْرَةِ الأخِيرَهْ 90

قد أكْثَرَ اللُّقَاءَ بِكْ ! وكنتِ أنتِ لاتُمانعِينَ بَلْ

تُعْطِينَهُ الوَقْتَ الذّى يَبْغِيهِ دُونَما حِسَابْ .

فإنْ يكنْ ذاكَ الّذى سَمِعْتُهُ صَحِيحًا

فإنّنى على سَبِيلِ الحَيْطَهْ

لابُدّ انْ أقولَ إنّه دليلُ النَّقْصِ فى إدْرَاكِ مَوْقِفِكْ 95

وما يَلِيقُ بابْنَتِى وما يُمْلِيه أيْضًا شَرَفُكْ !

ماذا إذَنْ بَيْنَكُما ؟ وأَصْدِقِينى القَوْلْ .

اوفيليا : الحقُّ أنه قَدْ أكْثَرَ الحديثَ عن هَوَاهُ فى غُضُونِ الفَتْرَةِ الأخيرهْ

وقَدَّمَ الكثيرَ من 'عُروضِ' الحُبِّ لى ! 100

بولونيوس : الحبّ ؟ هذا حديثُ كل غَضِّ العودِ لم يَنْضَجْ

ولم يَخُضْ مكَامِنَ الخَطَرْ !

وهَلْ تُصَدِّقِينَ هذه العُروضَ حَسْبَمَا سمَّيْتِهَا ؟

اوفيليا : لا أستطيعُ القَطْعَ يا مَوْلاَىَ فِيمَ عَسَاىَ انْ أرَىَ !

بولونيوس : إذَنْ فَدَعِينى أُوَضّحْ لَكِ الأمْرَ حَقًّا 105

إذا كنتِ قَدْ خِلْتِ تلكَ 'العُرُوضَ' نُقُودًا من الذَّهَبِ الإبْرِيزِ

ولَيْسَتْ سِوَى عملةٍ زائفهْ - فقولى بأنّكِ ما زِلْتِ طِفْلَهْ !

عليكِ بأنْ تَرْفَعى قِيمةَ العَرْضِ فالأمْرُ خاصٌّ بِذَاتِكْ
ولكنّ أنْفَاسَ هَذَا المَجَازَ الهَزِيلِ تَكَادُ تَقَطَّعُ إن قُلْتُ إنّى
بذا 'أتَعرَّضُ' للوَصْفِ بالحُمْقِ أيضًا !

اوفيليا : لقد ألَحَّ يا مولاىَ فى تَأكِيدِ حُبِّهِ بأسلوبٍ شَرِيفْ ! ١١٠

بولونيوس : نَعَمْ ! أَصَبْتِ إذْ وَصَفْتِهِ بأنّه أُسْلوبْ ! يالَلْهُرَاءْ !

اوفيليا : بل أكّدَ التعبيرَ عن غَرَامِهِ مولاى -
بكل أَيْمَانِ السَّماءِ والقَدَاسَهْ !

بولونيوس : نَعَمْ ! حَبَائِلُ اصْطِيَادِ سَاذَجِ الطُّيُورِ !
أعرفُ خَيْرَ مَعْرِفَهْ ١١٥
بأنّهُ إذا تَوَهَّجَ اللَّهِيبُ فى الدِّمَاءْ
فإنّ الرُّوحَ تَسْخُو فى إعَارَةِ الأيْمَانِ لِلّسَانْ
لكنّ هذه الوَمَضَاتِ يا ابْنَتِى تُشعُّ ضَوْءًا دُونَ إذْكَاءِ الحَرَارَهْ !
بل تَنْطَفِى ويَخْتَفِى الضياءُ والحَرَارهْ
من قَبْلِ تحقيقِ الّذى وَعَدَتْ بِهِ
وهكذا لا يَنْبَغِى أنْ تَحْسَبِيهَا نَارًا ! ١٢٠
عليكِ منذُ الآنَ أن تُقَلِّلى لِقَاءَاتِكْ
ورَفْعِ قِيمةِ اللِّقَاءِ كى يُجَاوِزَ الرَّجَاءَ عِنْدَهْ !
أما عن الشَّرِيفِ هَامْلِتْ فاذكُرِى شَبَابَهُ

ولا تَنْسَىْ بأنَّ من حَقّ الشَّبَابِ أن يُرْخُوا الزِّمَامَ فى السُّلُوكْ

بما يَزِيدُ عن حُرِّيَةِ الفَتَيَاتْ ! إنْ شِئْتِ قَصْدَ القَوْلِ أوفيليا ١٢٥

فلا تُصَدّقى أَيْمَانَهُ فإنّها كالوُسَطَاءِ فى التّجَارَهْ

لا تُفْصِحُ الأَلْوَانُ فيمَا يَرْتَدُونَ من مُسُوحْ

عن كُلِّ ما يُخْفُونَ من نَوَايَا !

بل إنّها مثلُ المحامينَ المُدَافعين عن بَعْضِ القَضَايَا الباطِلَهْ

إذا تَشَدَّقُوا كالفاجِرِينَ بالصَّلاَحِ والوَرَعْ ١٣٠

ليُحْكِموُا التَغْرِيرَ والخُدَعْ !

سأُوجِزَ المَوْضُوعَ فى الخِتَامِ بالعِبَارَةِ الصَّرِيحَهْ

حَذَارِ منذُ هَذِهِ اللَّحْظَةِ أنْ تُدَنِّسِى

دقيقةً تتاحُ من وَقْتِ الفَرَاغِ بالحَدِيثِ أيًّا كانْ

مع الأميرِ هامْلِتْ ! هذا إذَنْ أمرٌ حَذَارِ أن تَعْصِيهْ ! ١٣٥

هيا إذن لِسَبِيلِكْ !

اوفيليا : مَوْلاَىَ سَمْعًا وطَاعَهْ !

[يخرجان]

المشهد الرابع

{ يدخل هاملت وهوراشيو ومارسيلوس }

هاملت : نَسَمَاتُ اللَّيْلِ لها أنْيَابٌ قارِسَةٌ تَلْدَغْ !

هوراشيو : ولَهَا حَدٌّ مَسْنُونٌ قَاطِعْ !

هاملت : ما الساعة ؟

هوراشيو : فى ظَنّى لَمْ تَبْلُغْ مُنْتَصَفَ اللّيلْ

مارسيلوس : ها قد دَقّتْ !

هوراشيو : حَقًا ؟ لم أَسْمَعْها . إنْ كانَ الأَمْرُ كذلك

فقدْ اقتربَ الموعدُ حيثُ اعتادَ الشَّبَحُ السَّيْر . ٥

{أصوات دوى الأبواق وطلقتى مدفع}

ماذا يَعْنى ذَلكَ يا مَوْلاَىْ ؟

هاملت : المَلكُ اللَّيْلَةَ سَهْرانٌ فى حَفْلٍ صَاخِبْ !

حيثُ تَدُورُ الكَأْسُ على النُّدَمَاءْ، ويَدُور الرّقْصُ العرْبِيدُ الماجِنْ!

فإذا أفْرَغَ فى فَمِه جَرْعَةَ خَمْرٍ من بَعْضِ نَبيذِ ألْمانىْ ١٠

دَوَّتْ دَقّاتُ الطَّبْلِ وأَصْوَاتُ الأبواقِ نَهيقًا

يُعْلِنُ عمّا أنجزَهُ من نَصْرٍ فى قَرْعِ الكَأْس !

هوراشيو : أَهِى العادَةُ يا مَوْلاى ؟

هاملت : حقًا لكنْ - فى نظرى - وأنا من أبْنَاءِ البَلَدِ .

وكنت دَرَجْتُ عليها منذ المَوْلد - مَا أحْرَانَا شرَفًا ١٥
انْ نَنْبُذَ هذى العَادَةَ لا ان نَلْتَزِمَ بهَا !
هَذِى العَرْبَدَةُ المحمومةُ وَصَمَتْ أُمَتَنَا بالعَارْ
فى الشَّرْقِ وفى الغَرْبِ معًا ، بل جَعَلَتْ سائرَ أُمَمِ الأرْضْ
تَسْخَرُ منّا وتقولُ بأنّا سكيّرونْ
وتُلَوِّثُ سُمْعَتَنَا بإضافَةِ صِفَةِ الخنْزِيرِ إلى الاسمْ ! ٢٠
تلكَ العادةُ تَنْتَقِصُ إذنْ ممّا أنْجزْنَاهُ وإنْ كانَ رَفِيعًا
محمودًا يَنْطِقُ بأصالةِ مَعْدِننَا السّامى !
وكذًا يتصادفُ أن يَصْدُقَ هذا عند كثيرٍ من أبْناءِ البَشَرِ :
قد يُولَدُ أحَدُهمُو وبه عَيْبٌ خُلُقِىٌّ او تَشْوِيهٌ فِطْرِىٌّ
لا ذَنْبَ لهُ فيهِ (فطبيعَتُهُ تَعْجزُ عن أنْ تَخْتَارَ القَالَبْ) ٢٥
أو قد يَتَضَخَّمُ احدُ عَنَاصِرِ اخلاطِ البَدَنِ فيهدِم
أسوارَ العَقْلِ ويَغْزُو كُلَّ مَعَاقِلِهِ !
أو قد تَنْمُو بَعْضُ العَادَاتِ فَتَتَخَطَّى أو تَتَجَاوَزُ
كُلَّ الصُّوَرِ المَقْبُولَةِ للاخْلاَقْ !
وإذَنْ فأولئكَ يكسوهُمْ هذا العَيْبُ الواحدُ بِرِدَاءِ النَّقْصْ ! ٣٠
فيكونُ لباسَ طبيعتهِمْ أو قُلْ طالعَ رَبَّةِ أقدارهمو !
وبذاكَ تَرَى كُلَّ فضائلِ أيٍّ منهمْ ،

حتى لو بَلَغَتْ طُهْرًا أقْصَى أنْعُمِ رَبّ الكَوْنْ
أو بَلَغَتْ عَدًا أقْصَى ما يَقْدِرُ أن يَحْمِلَهُ إنْسَانْ ،
وقد انْتُقِصَتْ صُوَرتُها فى عَيْنِ النّاسْ ٣٥
وبِسَبَبِ العَيْبِ المَذْكور ! ما أكْثَرَ ما كَانَتْ قَطْرَةُ شرٍّ واحدةٍ
سببًا فى إفْسَادِ كيانٍ سَامٍ فَتَعكَّر وتكَدَّرَ
وانْفَضَحَ أمَامَ الخَلْق .

(يدخل الشبح)

هوراشيو : انظر مولاى ! ها هو قادم !

هاملت : اللّهُمّ احْفَظْنا . . بملائكةٍ وبآياتٍ من كَرَمِكْ !
إنْ كنتَ ملاكًا من مَلأِ الخَيْرْ ، أو شَيْطَانًا من أهْلِ الشرّ ، ٤٠
وسواءٌ جئتَ بنفحاتِ الجنّةِ أو لَفَحَاتِ جَهَنّمْ
وسواءٌ كانَ القصدُ لديكَ كريمًا أو كانَ خبيثًا
فلقد جئْتَ بِصُورَةِ إنْسِيٍّ أسْألُهُ فيجيبْ ،
ولذلك سوفَ أُخَاطِبُكَ الآنْ ، وسَأدْعُوكَ إذنْ هاملت
وأقولُ بأنّك أنْتَ المَلِكُ أبى ومَلِيكُ الدنمرك . أرجوكَ أجِبْنى ! ٤٥
قلْ لى ، حتى لا أنْفَجِرَ فَأفْنَى جَهْلاً : ما سَبَبُ
مُغَادَرَةِ عِظَامِكَ أكْفَانَ المَوْتِ وأرْدَانَهْ
وهى المدفونةُ طِبْقًا للشَّرْعِ وأحْكَامِهْ ؟

ولقد شَاهَدْنَاكَ تُسَجىًّ فى القَبْرِ بلا صَوْتٍ

فَلِمَاذَا يَفْتَحُ هذا القَبْرُ رُخَامَ الفَكَّيْنِ الضَّخْمَيْن ٥٠

فَيَلْفُظُكَ الآنْ ؟ ما مَعْنَى أنْ تَرْجِعَ ثَانِيَةً –

يا جُثْمَانًا مَدْفُونًا – لِلدُّنْيا فى دِرْعٍ كَامِلَةٍ منْ فُولاَذٍ

فتعيدَ زيارةِ هَذِى الأرضِ وتَشْهَدَ إطلالاتِ البَدْرْ ،

حتى تَغْشَى اللَّيْلَ بهذا الرُّعْبِ الجَائِحْ ،

وتُشيعَ بنا إحْسَاسَ العَجْزِ الفِطْرِىِّ ٥٥

وتُزَلْزِلَنَا بِظُنُونٍ لا تَمْلِكُ أن تَحْسِمَهَا طاقاتُ النَّفْس ؟

قلْ ما أسْبَابُكْ ؟ ولماذا جِئْتْ ؟ ماذا تَرْجُو أنْ نَفْعَلْ ؟

[الشبح يشير بيده]

هوراشيو : هَذِهِ إِيمَاءَةٌ مِنْهُ لِكَىْ تَتْبَعَهْ

مِثْلُ مَنْ يَبْغِى حَدِيثًا وَحْدَهُ عَلَى انْفِرَادْ !

مارسيلوس : ما أَلْطَفَ الإِشَارَةَ التى يَدْعُوكَ فيها أنْ تَسيرَ خَلْفَهُ ٦٠

لِبُقْعَةٍ نَائِيَةٍ مُنْعَزِلَهْ ! لكنْ حَذَارِ أنْ تُطِيعَهَا !

هوراشيو : بل لا تَذْهَبْ أبدًا !

هاملت : ما دَامَ لم يَتَكَلَّمْ . . لابُدّ أنْ أَتْبعَهْ !

هوراشيو : لا تَذْهَبْ يا مَوْلاَىْ !

هاملت : وما السببْ ؟ وما عَسَاىَ أن أَخْشَاهْ ؟

إن حَيَاةَ الجِسْمِ عندى لا تزيدُ عن قُلامَةِ ظُفْر ٦٥
أمّا حياةُ الرُّوحِ فهى خَالِدَهْ . .
وكيفَ يستطيعُ أنْ يَمَسَّ خَالِدًا كمِثْلِه ؟
لقد أشارَ يَدْعُونى إليه مِنْ جَديدْ ! وسَوْفَ أتْبَعُهْ !

هوراشيو : أخْشَى بأنْ يُغْويكَ أنْ تَسيرَ خَلْفَهُ لِلبَحْرِ يا مَوْلاَىْ
أو بالصُّعُودِ حتى رَأْسِ تِلْكَ الصَّخْرةِ الرَّهِيبهْ ٧٠
فتلك قمةُ الجُرْفِ الّذى يَمتَدّ قَاعُهُ فى البَحْر
وعِنْدَهَا قد يَكْتَسِى شَكْلاً جَديدًا مُفْزِعًا
حتى لقد يَسْلُبُ سُلْطَانَ العَقْلِ
أو يفضى إلى الجُنون ! فَكِّرْ إذَنْ فى الأمْر !
فإنّ تلك الهُوَّةَ السَّحِيقهْ
كفيلَةٌ بأن تَبُثّ خَاطرَ القُنُوطِ فى الفُؤَادْ ٧٥
وقد يَغيبُ رُشْدُ المَرْءِ إن أطَلّ منْ عَلٍ عَلَى المَهْوَى ،
وتَحتَهُ الأمْوَاجُ تَهْدِرْ - [وقد يلقى بنفسه] بِغَيْرِ دَافِعٍ سِوَاهَا !

هاملت : ما زالَ يُشيرُ إلىّ . . فَلْتَتَقَدَّمْ وسَألْحَقُ بكْ

مارسيلوس : مولاىَ إنّا نَمْنَعُكْ !

هاملت : ارْفَعَا أيْديكُمَا ! ٨٠

هوراشيو : أصْغِ إلَيْنا ! لَنْ نَسْمَحَ لَكَ !

هاملت : هذا إذَنْ قدرَي يُنَادِينى !

بل إنه لَيَجْعَلُ الشّرايينَ الصَّغيرةَ التى تَدبُّ فى جَسَدِي

فى قُوّةِ الأعْصَابِ فى رِئْبَالِ نيميا !

ما زَالَ يَدْعُونى لأتْبَعَهُ ! فَلْتَرْفَعَا أيْديكُمَا عَنّى !

أُقسِمُ بالله ! سأُحِيلُ من يَمْنَعُنِى إلى شَبَحْ ! ٨٥

ابتَعِدَا قُلْت ! فَلْتَتَقَدّمْ وسَوْفَ أتْبَعُكْ !

هوراشيو : الوَهْمَ يُلْقِى بالفَتى فى التَّهْلُكَةْ !

مارسيلوس : فَلْنَتْبَعْهُ ! ما كانَ يَنْبَغِى لَنَا أنْ نَتْرُكَهْ !

هوراشيو : لِنَنْطَلِقْ وَرَاءَهُ ! إلاَمَ تَنْتَهِى بِنَا تِلْكَ القَضِيّة ؟

مارسيلوس : فى دَوْلَةِ الدّنْمَرْكِ بَعْضُ عفنْ ٩٠

هوراشيو : فَلْيُصْلِحْ الله الذى فَسَدْ !

مارسيلوس : لا لا .. هيّا ! فَلْنَلْحَقْ بِهْ !

[يخرجان]

المشهد الخامس

[يدخل الشبح وهاملت]

هاملت : إلى أيْنَ أمْضِى وَرَاءَكْ ؟ تكلَّمْ فَلَنْ أتجَاوَزَ هَذَا الحَدّ !

الشبح : إذَنْ فانْتَبِهْ لِكَلاَمِي !

هاملت : أنَا مُنْتَبِهٌ !

الشبح : كادَ يَحينُ المَوْعدُ فأَوْلَىٌّ كَىْ أُسْلِمَ نَفْسِى
لِعَذَابِ النَّارِ الكِبريتيَّهْ !

هاملت : لَهفِى عَلَيْكَ من شَبَحٍ شقىّ !

الشبح : لا تَرْثِ لِحَالى بَلْ أعِرْ السَّمْعَ بِجدٍّ لِكَلاَمِى ٥
ولما أَكْشِفُ فيهِ عَنْه !

هاملت : تَكَلَّمْ وَهَا أَنَا أُصْغِى إليْك !

الشبح : ذَلِكَ حَتّى تَأخُذَ بِالثَّأرِ إذَا أَصْغَيْت !

هاملت : ماذا ؟

الشبح : أَنَا رُوحُ أَبِيكْ ! قَدْ حكمَ عَلَىَّ بأنْ أقضِىَ زَمَنًا ما
فى التَّجْوالِ طَوَالَ اللَّيْلِ وأنْ أُحْبَسَ كىْ أتَلَظَّى ١٠
بالنَّارِ وبالصَّوْمِ طَوَالَ نَهَارِى
حتّى أَتَطَهَّر ممّا ارْتَكَبَتْ يُمْنَاىَ بِدُنْيَاىْ
من آثَامِ جرَائِمَ لا يَمْحُوها غَيْرُ عَذَابِ حَرِيقْ !
لَوْلاَ أنّى مَنْهِىٌّ عنْ انْ أكْشِفَ أسْرَارَ المحبسْ
لقصصتُ من القَصَصِ المُرْعِبِ ما إنَّ أخَفَّ حُروفِهْ ١٥
لكفيلٌ أن يَلْذَعَ رُوحَكَ ويُجَمِّدَ غَضَّ الدَّمِ بعُرُوقكْ !
ولَغَادَرَتِ العَيْنَانِ مَحَاجِرَهَا مِثْلَ نُجُومٍ غَادَرَتْ الأَفْلاَكَ

ولانفكَّتْ عُقَدُ الشَّعْرِ المَجْدُولِ برأسِكَ
وانْتَصَبَ الشَّعْرُ المُتَفَرِّقُ كالأشواكِ
على ظَهْرِ القُنْفُذِ ساعَةَ غَضَبِهْ ! ٢٠
لكنّ الأسْرَارَ بتلكَ الدَّارِ البَاقِيَةِ مُحَالٌ أنْ تُحكىَ
للآذَانِ الفَانيَةِ هُنا – آذانٌ من لحمٍ ودِماءْ ! أَصْغِ إليّ وأَنْصِتْ !
إنْ كُنْتَ بيومٍ ما تُضْمِرُ حُبًّا لأبيكَ الغَالِى –

هاملت : يا ربّ !

الشبح : فاثأرْ لجَرِيمَةِ مَقْتَلِهِ النَّكْراءِ النَّابيَةِ عنْ الفطْرَهْ !

هاملت : مَقْتَله ؟

الشبح : القَتْلُ ، وفى أَفْضَلِ حَالاَتِهْ ، جُرْمٌ مُنْكَرْ
لكنّ الجُرْمَ أَشَدُّ هُنَا إثْمًا وغَرَابهْ . . ومجافاةٌ للفِطْرَهْ !

هاملت : أَسْرِعْ فَأَحطْنى حَتىَّ أَنْطَلِقَ لِثَأْرِى ، وبأَجْنِحَةٍ فى سُرْعَةِ
ما يَمْرُقُ من لَمَحاتِ الفِكْرْ ، أو خَطَرَاتِ العِشْقْ ! ٣٠

الشبح : إنى أجِدُكَ أَهْلاً للثَّأرِ ! ولَئِنْ لَمْ تَنْهَضْ للثَّأْرْ
كنتَ بَليدًا مثلَ الأعْشَابِ الرَّطْبَةِ والمُسْتَرْخيةِ على ضَفَّةِ نَهْرِ النِّسْيَانْ
هانئةً بِنَعِيمِ العَيْشْ ! اسْمَعْنى الآنْ ! يا هاملت :
زعموا أنّى مُتُّ بِلَدْغَةِ ثُعْبانٍ أَثْنَاءَ رُقَادى فى البُسْتَانْ ٣٥
وبِذَلكَ خَدَعُوا كُلَّ الآذَانْ ، فى مملكة الدنْمَرْك ،

بالتّضْليلِ الآثِمْ ! لكنْ ثِقْ يا أنْبَلَ شَابٍّ

انّ اللّدْغَةَ جَاءَتْ من ثُعْبَان

يَلْبَسُ تاجَ أَبِيكَ الآنْ ! ٤٠

هاملت : يا صِدْقَ نُبوءَةِ رُوحى ! عَمىّ !

الشبح : حقّا ! ذاكَ الفَاجِرُ ذاكَ الوَحْشُ الزّانى

نالَ شريكةَ عَرْشِى بالمَكْرِ السَّاحِرِ ومَوَاهِبِ وهَدَايَا الخَوَنَهْ !

أَبْئِسْ بالمكرِ المُنحطّ ! أَبْئِسْ بِوَسَائِلِ إغْوَائِهْ !

فَإِذَا هُوَ يَظْفَرُ للشّهواتِ الدَّنِسَةِ بِمُوَافَقَةِ ٤٥

مِمّنْ تُبْدِى او تَتَظَاهَرُ بِكَمَالِ العِفّهْ !

ما أكْبرَهَا يا هَامْلتْ من سَقْطَهْ !

ما أكبرَهُ من نُكْرانٍ لِغَرَامى السَّامى ووَفَائى

للقَسَمِ ولِلْعَهْدِ المَبْذُولِ لَهَا عند قِرَانى !

بلْ ما كانَ أشَدَّ السَّقْطَةَ فى أيْدِى رَجُلٍ أدْنَى مِنّى ٥٠

فيما وَهَبَتْنَا الفِطْرَةُ من شِيَمٍ وخِصَالْ !

لكنّ العفّةَ إنْ كانتْ حَقّهْ ، تابَى انْ تَسْقُطَ حتّى

لو أغْوَاهَا الشّيْطَانُ المُتَمثّلُ بخيالٍ عُلْوِىّ ،

أما الشّهوةُ ، حتّى لو كانَ الزَّوْجُ مَلاَكًا وَضّاءً ، ٥٥

فَلَسَوْفَ تَمَلُّ الإشْبَاعَ بِفَرْشٍ من فُرُشِ المَلأ الأعْلى

وتميلُ إلى أطعمَةِ الحطَّةِ فى أكْوَامِ قُمَامَهْ !
لكنْ مهلاً ! يبدو أن شَذَا نَسمَاتِ الفَجْرِ يُصَافِحُ أنفى
وإذنْ لابُدّ مِنَ الإيجَازْ : كنتُ أنَامُ ببُسْتَانى
نومَ القَيْلُولَةِ كالعَادَةِ عِنْدَ العَصْرِ ، ٦٠
فتَسَلَّلَ عَمُّكَ فى سَاعَةِ أَمْنِى يَحْمِلُ قارورةَ سُمٍّ
فيها قَطَرَاتُ البِنْجِ المَلْعُونِ
فَأَفْرَغَهَا فى فَتْحَةِ أُذْنِى حتّى نَفَذَتْ لمَجارِى الدَّمْ !
قَطَراتٌ تأتى بِجُذَامٍ لِلْبَشَرَهْ
وتُنَاقِضُ طَبْعَ دِمَاءِ الإنْسَانِ الدّفّاقهْ ٦٥
إذْ تَتَسَرّبُ مثلَ الزِّئبَقِ مِنْ أبْوابِ الجِسْمِ وطُرُقَاتهْ
وتُفَاجِئُ سَيَّالَ الدَّمِ فى رِقّتِهِ وبعَافيَتِهْ
فَتُخَثِّرُهُ حتى يَتَجَلَّطَ او يَتَرَسَّبَ فى عُقَدٍ حِمْضَهْ
كاللَّبَنِ إذا أَلْقَيْتَ به قَطْرًا من خَمْرٍ او من حَامِضْ
فَكَذَلِكَ كان الأمْرُ معى . إذ نَشَأَتْ فَوْرًا فوقَ البَشْرَةِ قِشْرهْ ، ٧٠
مثْلُ لِحَاءِ الأشْجار ! فَغَدَوْتُ قريبَ الشِّبْهِ بِمَجْذُومٍ
تكْسُو بَشْرَتَهُ النَّاعِمَةَ قشورٌ مُزْرِيةٌ وبَغيضَهْ !
وبذَا مَدَّ شقيقى يَدَهُ أثْنَاءَ النَّومِ إلىَّ
فإذا هو يَحْرِمُنِى الرُّوحَ وتَاجِى وشَرِيكَةَ مُلْكِى فى الحالِ معًا ٧٥

وإذا هُوَ يَقْتُلُنِى وخَطَايَاىَ بِنَفْسِى مُزْهِرةٌ لَمْ تُقْطَفْ :
أى دُونَ شَعَائِرَ تَمْحُوها بالتَّوْبَةِ أو تَطْهِيرِ بالزَّيْتِ الأقْدَسْ !
أو دُونَ حِسَابٍ لِذُنُوبِى وسَدَادِ الدَّيْن ! بلْ أَرْسَلَنِى لأُحَاسَبَ
وأنا أَحْمِلُ فَوْقَ الرَّأْسِ جميعَ نَقَائِصِ دُنْيَاىْ !
ما أَفْظَعَ ذلكَ ما أَفْظَعهُ ! ما أَقْسَاهُ فَظَاعَهْ ! ٨٠
إن كانَ لَدَيْكَ ولَمْ يَبْرَحْ حُبُّ الوَلَدِ الفِطْرِىّ فَلاَ تَقْبَلْ هَذَا
أو تَصْبِرْ عَنْه ! لا تسمحْ لِفَرَاشِ المُلْكِ الدَّنْمركىّ
بأنْ يصبحَ فَرْشًا للشهوةِ وحَرَامِ العِشْقِ المَلْعُونْ !
لكنْ مَهْمَا تَسْلُكْ من سُبُلِ الثَّأرِ -
لا تَمْسَسْ أُمَّكَ إطْلاَقًا بأذَى من دَنَسِ الأفكارِ ٨٥
أو الأَفْعالْ ، واتْرُكْهَا لِيُحاسِبَها البارئُ وَحْدَهْ ،
اتْرُكْهَا للأَشْواكِ القَائمةِ بأَعْماقِ الصَّدْرْ
يكْفِيهَا ذَلِكَ وَخْزًا أو لَدْغًا ! والآنَ وداعًا آنَ أَوَانُ رَحِيلى !
إذ شَابَ ضِيَاءَ يَراعَاتِ اللَّيْلِ شُحوبٌ
يُنْذِرُنِى أنّ الصُّبْحَ قَرِيبْ ! ٩٠
الآنَ وَدَاعًا فَوَداعًا ! واذْكُرْنى !

[يخرج]

هاملت : يا مَنْ فى المَلأ الأَعْلَى أَجْمَعْ ! يا أَرْضُ ويَا . . مَاذَا أَيْضًا ؟

أتُرانى سَوْفَ اضيفُ جَهَنَّمْ ؟ تبًا لى ! فلتَتَماسَكْ يا قَلْبُ تَمَاسَكْ !
يا عَضَلاتِى ! لا تَتَقَدَّمْنَ بعُمْرى لَحْظَهْ !
بلْ واحْمِلْنَ الجِسْمَ بِكُلِّ ثَبَاتْ ! أتَقُولُ اذكُرْنى ؟ ٩٥
حقًا يا شَبَحُ أيَا مِسْكينْ ، ما دامَ بهذى الرَّأسِ المَذْهُولَةِ
ركنٌ للذّاكرَةِ رَكِينْ ! أتَقُولُ اذكُرْنى ؟
حقًا ! بلْ إنّى أمْحُو من لَوْحِ الذّاكِرَةِ الآنْ
كُلَّ سُطُورِى التَّافِهَةِ الحَمْقَاءْ ! وجميعَ الحِكَمِ المَأْثُورَةِ والمَنْقُولَةِ
من كُتُبِ الأسْلافْ ، وجميعَ الصُّوَرِ وكُلَّ المَطْبُوعِ بها ١٠٠
من أيامِ شَبَابِى والمَأْخُوذَةِ مما عَايَنْتُهْ
وسَيَبْقَى أمْرُكَ حيًا دونَ مُنَازِعْ
فى سِفْرِ الذّهْنِ وأوْرَاقِ كِتَابِهْ
لا يَخْتَلِطُ بِمَا هُوَ أدْنى وأحَطُّ كِيَانًا . حقًا أُقْسِمُ باللهِ !
ما أخْبَث هَذى المَرْأة ! ١٠٥
ما أحْقَرَ هذا الوَغْد ! الوَغْدُ الملعونُ البَاسِمْ !
هَذى ألْوَاحِى ! ما أجْدَرَنى أنْ أُثْبِتَ فيها أنّ الإنسانْ
قد يَتَمادَى فى البَسَمَاتْ . . وهو الوَغْدُ الآثِمْ !
أو قُلْ ذلكَ ما أعْلَمُهُ عِلْمَ يَقِينٍ عنّا فى الدَّنْمرَكْ !
وبهذى الكَلِمَاتِ وَصَفْتُكَ يا عَمّى ! أمّا ما يُعْتَبَر شِعَارًا لى ١١٠

فهو وَدَاعًا وودَاعًا وتَذَكَّرْنى !

وعلى هذا أقسَمْتُ يَمِينى .

[يدخل هوراشيو ومارسيلوس] [يناديان]

هوراشيو : مَوْلاَىَ يا مَوْلاَىْ !

مارسيلوس : مَوْلاَىَ هَامْلت !

هوراشيو : فَلْيَحْرُسْهُ الله ! ١١٥

هاملت : [جانبًا] آمين !

مارسيلوس : هَيّا ! هَيّا ! عُدْ يا مَوْلاى !

هاملت : هيّا هيّا عُدْ يا وَلَدِى ! عد يا صَقْرَ الصَّيْدِ إلَى الأيْدِى !

مارسيلوس : ما حالُك يا مولاىَ الأشْرَفْ ؟

هوراشيو : ما أنْبَاؤكَ يا مَوْلاى ؟ ١٢٠

هاملت : رائعةٌ حقًا !

هوراشيو : أفْصِحْ عَنْها يا مَوْلاَىَ الأكْرَمْ !

هاملت : لا ! سَوْفَ تُذيعَان السِّرّ !

هوراشيو : والله محالٌ أنْ أُفْشِى السِّرّ !

مارسيلوس : وَلاَ أنَا . . مولاى ! ١٢٥

هاملت : مَاذَا تَقُولاَن إذَنْ - هَلْ يَخْطُرُ ذلكَ يَوْمًا فى قَلْبِ بَشَرْ ؟ -

لكنْ سَتَكْتُمَان هذا السِّرّ ؟

هوراشيو ومارسيلوس : نعم ! قَسَمًا بالله !

هاملت : لنْ تَرَىَ فى الدَّانمَرْك منْ أثيمْ
غَيْرَ مَنْ تَرَى بِهِ خُبْثَ الزَّنيمْ ! ١٣٠

هوراشيو : لا نَحْتَاجُ إلى شَبَحٍ يَخْرُجُ يا مَوْلاَىَ مِنَ القَبْرْ
لِيَقُولَ لَنَا هذا !

هاملت : نَعَمْ نَعَمْ وأنْتُما على صَوَابْ !
وهكذَا أقُولُ باخْتِصَارٍ إنَّنِى أرَى من المُنَاسِبْ
إذا تَصَافَحْنَا وعِنْدَهَا افْتَرَقْنَا
قَرَامَ كلٌّ مَا يُرِيدُهُ وما يَشْغَلُه ١٣٥
فَكُلُّ إنسانٍ لَهُ شَىْءٌ يُرِيدُهُ وشَىءٌ يَشْغَلُهْ ! مَهْما يكنْ !
أمّا أنا وشَخْصِىَ الضّعيفْ - فسوفَ أمْضِى للصّلاة !

هوراشيو : هَذِى كلماتٌ صادرةٌ عنْ ثَوْرَةِ قَلْبٍ يا مَوْلاَىَ وفَوْرَهْ !

هاملت : أعتذرُ لِمَا سَاءَكُما من قَوْلى - وبِكُلِّ الصّدْق ! ١٤٠
حقًا وبِكُلِّ الصّدْق !

هوراشيو : مَوْلاَىَ لَمْ تَقَعْ إسَاءَهْ !

هاملت : يا هــوراشيــو ! أُقْســمُ بالقِــدّيسِ [وراعــى المَطْهــرِ] باتْـريكْ !
بل وَقَعَتْ ثَمّ إسَاءَهْ

بَلْ هِيَ أكبرُ من كُلِّ إِساءَةْ ! أمّا عَمّا شَاهَدْتُ هُنا

فالطَيفُ لِرُوحٍ صَادقْ ، ذَلِكَ غَايَةُ ما أُفصِحُ عَنْه .

أما الرغبةُ فى مَعْرِفَةِ عَلاَقَةِ هَذَا الطَّيْفِ بِشَخْصِى ١٤٥

فالأَوْلَى بِكُمَا أَنْ تَجْتَنِبَاهَا ! والآنَ إِذَنْ وبِحَقِّ صَدَاقَتِنا –

إِذْ إِنكُمَا مِنْ أَصْحَابِى طُلاَّبِ العِلْمِ وجُنْدِ الأَوْطانْ –

أَرْجُو تَحْقِيقَ رَجَاءٍ غَيْرِ كبيرٍ أَوْحَدْ !

هوراشيو : ما هُوَ يا مَوْلايَ ولَنْ نَتَوانَى عن تَلْبِيَتِهْ ؟

هاملت : عدمُ الإِفضَاءِ بِشَىْءٍ عَمّا شَاهَدَهُ أَحَدُكُمَا هَذِى اللَّيلةْ !

هوراشيو ومارسيلوس : لن نُفْضِىَ يا مولايَ بشىءْ ! ١٥٠

هاملت : أَجَلْ ولكنْ أَقْسِمَا عَلَى هَذا !

هوراشيو : قسمًا يا مَوْلاَىْ . . لنْ أفعل !

مارسيلوس : وَلاَ أَنَا – قسمًا – يا مَوْلاَىْ !

هاملت : بل أَقْسِمَا عَلَى سَيْفِى !

مارسيلوس : مَوْلاَيَ لَقَدْ أَقْسَمْنَا ! ١٥٥

هاملت : بلْ لابُدَّ عَلَى سَيْفِى – لابُدّ !

الشبح : [من أسفل المسرح] أَقْسِمَا !

هاملت : ها ها ! فَهَلْ تَقُولُ ذاكَ أَيْضًا أيها الفَتَى ؟

ولا تزالُ هَا هُنَا يا أيّها الصديقُ المُؤتَمَنْ ؟

هيّا ! لقد سَمِعتُما الصَّوْتَ المُنَادِى من سَرَادِيبِ المَكَانْ !

فَوَافِقَا عَلَى القَسَمْ ! ١٦٠

هوراشيو : فَلْتَذْكُرْ صيغَةَ هذا القَسَمِ إذنْ يا مَوْلاَىْ !

هاملت : ألاَّ تَبُوحا مُطْلقًا بأىٍّ مَا شَاهَدتُّمَاهْ !

الشبح : أقْسِمَا !

[يقسمان]

هاملت : هُنا وفِى كُلِّ مكانْ ! إذَنْ نُغَيِّرُ المَكَانَ نَحْن !

يا أيّها الشريفانْ ! تَعَالَيَا هُنَا ! ١٦٥

ضَعَا يَدَيْكُما ومن جَدِيدٍ فَوْقَ سَيْفِى

ولتُقْسِمَا بِسَيْفِى

ألاَّ تَقُولاَ أىَّ شىءٍ مُطْلقًا مما سَمِعتُمَاهْ !

الشبح : فَلْتُقْسِما بِسَيْفِه !

[يقسمان]

هاملت : أَحْسَنْتَ يا فَأْرَ السَّرَادِيبِ الجَميلْ! فكيفَ تستطيعُ الانتقالَ مُسْرِعًا ١٧٠

فى بَاطِنِ الثَّرَى ؟ سَبَقْتَ حفّارِى المَنَاجِمْ !

فَلْنَتْرُكْ المكانَ من جَدِيدٍ يا صَدِيقىَّ العَزِيزَيْن !

هوراشيو : أقْسَمْتُ باختلافِ اللّيلِ والنَّهَارِ إنّ هَذَا مُدْهِشٌ غَرِيبْ !

هاملت : فإنْ يكُنْ غَرِيبًا أَظْهِرْ التَّرْحِيبَ بِهْ !
فى الأرْضِ والسَّمَاءِ ما يَزِيدُ يا هوراشيو
عَنْ كُلِّ ما يُرَاوِدُ الأحلامَ فى فَلْسَفَتِكْ . ١٧٥
لكنْ تَعَالَيَا ! فَلْتُقْسِمَا كَمَا أَقْسَمْتُما من قَبْل
ولتَطْلُبَا من الإلَهِ العَوْنَ فيه . لا تَنْبِسَا بِشَىْءْ . .
مَهْمَا يكنْ فى مَسْلكِى مِنَ الغَرَابَهْ
او فَلْنَقُلْ فيهِ الخُرُوجُ عن طِبَاعِىَ المَألُوفَهْ
إذْ رُبَّما قَرَّرْتُ انَّ الأمْرَ يَقْتَضِى اصْطِنَاعَ مَظْهرِ الشُّذُوذْ ١٨٠
فإنْ رَأَيْتُمانى عنْدَهَا فَلاَ تُحاولاَ انْ تُظْهِرَا وَعْيًا بِمَا أَفْعَلْ
لا تَعْقِدَا أَيْدِيكُمَا وَلا تَهُزّا الرأسَ او تَفُوهَا مُطْلَقًا
بما يُفِيد عِلمًا به ! كأنْ تَقُولا : "إنّنا نَعْلَمْ"
أو "نستطيعُ إنْ يكُنْ لَنَا الخِيَارُ" أو "لو أَرَدْنَا أنْ نَقُولَ قُلْنَا"
أو "هناكَ من يَدْرِى إذَا سُئِل" ١٨٥
أو مثلَ هذه العِبَاراتِ التى يَشُوبُها الغُموضْ ،
وقد تَشِى بأنَّ ثَمَّ ما قَدْ تَعْرِفَانِ عَنّى .
فَلْتُقْسِمَا إذَنْ ولتَطْلُبَا منَ الإلَهِ العَوْنَ والمُؤَازَرَهْ !

الشبح : أَقْسِمَا !

[يقسمان]

هاملت : فَلْتَطْمَئِنّ يا رُوحًا أقَضَّها القَلَقْ ! والآن سَيِّدَيَّ ! ١٩٠

فَلْتَقْبَلاَ عَظِيمَ الحُبِّ والتَّقْدِيرِ مِنّى

ولَنْ تُشَاهِدَا بِإِذْنِ الله تَقْصِيرًا يَمَسُّنى

أنَا الفَقِيرُ هَامْلِتْ ، بلْ كلَّ ما فى طَاقَتى

من التَّعْبِيرِ عنْ مَحَبّتى وعَنْ وِدَادِى !

فَلْنَدْخُلْ الآنَ معًا ! أَرْجُوكُما ١٩٥

أنْ تَجْعَلاَ على الدَّوَامِ أصْبُعًا على الشِّفاهْ .

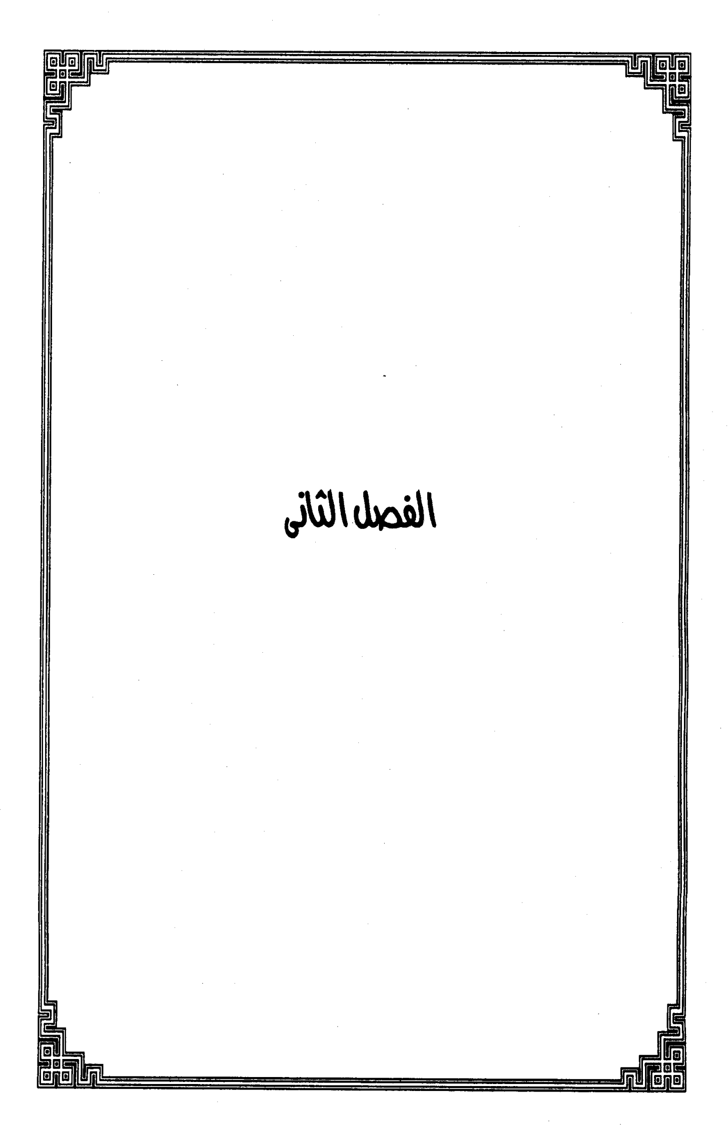
انْفَصَمَتْ عُـرى الزّمانْ ! ويـا لنقـمة قَضَتْ

بِمَوْلِدِى حتّى أعيـدَ رَبْـطَ ما مِنْهُ انْفَـرَطْ !

هيا تعاليا ! فلنذهب الآن معًا !

[يخرجون]

نهاية الفصل الأول


الفصل الثانى

المشهد الأول

[يدخل پولونيوس الشيخ ومعه رينالدو خادمه]

پولونيوس : احْمِلْ إليْهِ هَذِهِ النُّقُودَ يا رِنَالْدو والرَّسَائِلْ .

رينالدو : مَوْلاَىَ سَمْعًا وطَاعَةْ .

پولونيوس : واسْأَلْ يا رينَالْدُو الطَّيِّبَ عنْ مَسْلَكِهِ قَبْلَ لِقَائِهْ

بلْ ذَلِكَ أَحْكَمُ ما يُمْكِنُ أن تَفْعَلْ .

رينالدو : ذَلِكَ ما كنتُ عَقَدْتُ عليهِ العَزْم . ٥

پولونيوس : أَحْسَنْتَ القَوْلَ إذَنْ ! أَحْسَنْتَ القَوْلَ كثيرًا ! واسْمَعْ !

اسْتَفْسِرْ قَبْلَ ذَهَابِكَ لِلِقَائِهْ

عمَّنْ يَقْطُنُ فى پَارِيسَ من الدَّنمركيين ! اسألْ عَنْهُمْ ،

كيفَ يعيشُونَ وأينَ ومَنْ يَخْتَلِطُونَ بِهِمْ ومَوَارِدُهمْ وتكَالِيفُ العَيْش ،

فإذَا أنْتَ عَرَفْتَ بهذا اللَّفِّ وهَذَا الدَّوَرَانْ ، ١٠

أنّ هُنَالِكَ من يَعْرِفُ وَلَدِى حقًّا فادْخُلْ فى صُلْبِ المَوْضُوعِ

وما تَبْغى أنْ تَسْأَلَ عَنْه . قُلْ مَثَلاً إنّكَ تَعْرِفُهُ عَنْ بُعْد

قل مثلا أَعْرِفُ وَالِدَهُ ! أَعْرِفُ أَصْحَابَهْ ،

وإلى حَدّ مَا "أعرِفُهُ أيضًا !" هلْ تَفْهَمُ ما أعْنِى يا رينَالْدُو ؟

رينالدو : أفهَمهُ يا مَوْلاَىْ . . حقَّ الفَهمْ ! ١٥

بولونيوس : "وإلى حَدٍّ ما أعْرِفُهُ أيضًا لَكِن" - قُلْ مَثَلاً

"لا أعْرِفُهُ خيْرَ المَعْرِفَةِ الآنْ ! لكنْ إنْ كُنّا نتكلمُ عنْ نَفْسِ الشّخْصْ

فهو طليقُ النّزَعاتِ ويُدْمِنُ هَذِى العَادَةَ أو تلْكْ"

وهُنَا لَكَ انْ تَنْسِبَ لابْنى بعضَ رَذَائِلَ لَيْسَتْ فيه

لكنْ حَاذِرْ مِمّا هُوَ مُنْحَطٌّ أو يَخْدِشُ شَرَفَهْ ٢٠

حاذِرْ انْ تَفْعَلَ ذَلكَ لكنْ

لَكَ أنْ تَرْمِيه بأىِّ سُلُوكٍ نَزِقٍ طَائِشْ !

نَزَوَاتُ شبَابِ المرءِ المُطلقِ المَعْهُودَةِ والمَعْرُوفَةِ والمَشْهُودَةِ بيْنَ النَّاسْ !

رينالدو : مثل القِمَارِ يا مولاى ؟

بولونيوس : نَعَمْ أو الشّرابِ والمُبَارَزَاتِ والسّبَابِ والشّجار - ٢٥

بلْ والنِّساءِ إن أرَدْت !

رينالدو : لَكِنْ ألاَ يَمَسُّ ذَلكَ الشَّرَفْ ؟

بولونيوس : إطْلاقًا ! ما دُمْتَ قَدْ رَاعَيْتَ تَلْطِيفَ اتِّهَامَاتِكْ !

وقِفْ عَلَى هَذِى الحُدودِ لا تُجَاوِزْهَا ! أىْ لا تَقُلْ بأنَّهُ

أهْلٌ لانْ يَرْتَكِبَ الفَحْشَاءَ لا ! ٣٠

فَلَيْسَ هَذَا ما عَنَيْت ! عَلَيْكَ ان تكونَ بَارِعًا

فى وَصْفِ هَذه المَثالبِ التى تبدو بِصُورة التَّهوّرِ المُعْتادْ
كأنها وَميضُ قَلْبٍ فى حَمِيَّةِ اليُفُوعِ مُلْتَهِبْ
أو قُلْ جُمُوحٌ فى دَمِ الشَّبَّابِ لم يُكْبَحْ
ويَسْتَوِى فيه الجَميعْ ٣٥

رينالدو : لكنْ يا مولاىَ الأَكْرَمْ -

بولونيوس : تَقْصِدُ ما غَايَةُ هَذا كُلِّهْ ؟

رينالدو : مَوْلاىَ حَقًا ! وأنا أعْتَقِدُ بأنَّ الحِيلَةَ مَشْرُوعَهْ !

بولونيوس : إنَّكَ تَنْسِبُ لابْنِىَ بَعْضَ عُيُوبٍ عَابِرَةٍ وطَفِيفَهْ ٤٠
حتىّ يبدو وكأنَّ الشَّابَّ تَلَوَّثَ رَغْمًا عَنْهُ قليلاً
فى غَمْرةِ ما يكْتَسِبُ الإنْسانُ من الخِبْرَةِ بالدُّنْيا !
واسمعْ ! ستُلاحِظُ أن مُحَدِّثَكَ وأنتَ تُحَاوِلُ أنْ
تَسْتَدْرِجَهُ سيُوافِقُكَ على ما تَذْكُرُ من أن الشَّابَّ
قد اقترفَ نَقَائِصَهُ المذكورهْ ! ٤٥
وسَيَخْلُصُ مِنْ ذَاكَ بلا شَكٍّ لِلقَوْلْ -
سيقولُ "صَدِيقى أو يا سيِّد أو يا أُسْتَاذْ . ."
وَفْقًا لِلعَادَاتْ - أو لِتَقَالِيدِ مُخَاطَبَةِ النَّاسِ بِذَاكَ البَلَدِ !

رينالدو : طبعًا طبعًا يا مولاى !

بولونيوس : وعندها سينتهى يا سيدى - سينتهى لأن يقول - ماذا كنت

أقول ؟ قسمًا بـالقداس ! أوشكت على قول كلام لكنى - أين
توقفت إذن ؟

رينالدو : عِنْدَ عِبَارَةِ سيُوافِقُكَ عَلَى ما تَذْكُرْ

بولونيوس : حقًّا 'سيُوَافِقُكَ عَلَى ما تَذْكرْ' حقًّا حقًّا !
ويُوَافِقكَ بِقَوْلِه 'إنّى أعرفُ هذا السّيد' ٥٥
أو 'شاهدتُ السّيدَ أمْس' أو 'من أيّامٍ مَعْدُودَهْ'
أو يَوْمَ كَذَا وكَذَا ، مَعَ هذا الرَّجُلِ وذَاكْ ، و'كما قُلْتَ الآنْ
'كان يُقَامِرْ' أو 'فى حَالَةِ سُكْرٍ بيِّنْ'
أو يَتَشَاجَرُ فى بَعْضِ مُبَارَاةٍ فى التّنس' أو ، من يَدْرِى ،
'أبْصَرْتُ به يَدْخُلُ بيتًا للبَيْع' - ٦٠
أىْ بيتَ دِعَارَهْ ! أو شيئًا من هذا اللَّوْنْ .
وإذَنْ ها أنْتَ تَرَى :
الطُّعْمُ الزائفُ فى الشّصِّ قد اصْطَادَ السَّمَكَهْ
وأنّى لَكَ بِحَقِيقَةِ ما يَفْعَلْ ! إنّا أهْلَ الحكمةِ والعَقْلِ الرّاجِحِ
نَقْدِرُ بِمُدَاوَرَةٍ ومُحَاوَرَةٍ أنْ نَصِلَ إلى الغَايَهْ ٦٥
فَطَرائِقُنا الْمُلْتَوِيةُ لا تَلْبَثُ ان تَبْلُغَ مَرْمَانَا !
وكذا لابُدّ ستَنْجَحُ فى مَسعْاكَ إذا نَفَّذْتَ كَلامى
وعَمِلْتَ بِنُصْحِى . أتُرَاكَ فَهِمْتَ مَرَامِى ؟

رينالدو : قَطْعًا يا مولاى !

بولونيوس : فَلْيَحْفَظْكَ اللهُ وَدَاعًا !

رينالدو : إِلَى اللِّقَاءِ يا مَوْلَاىْ ! ٧٠

بولونيوس : وَافِقْهُ حتّى تَكْشِفَ الخَبِئَ من مُيُولِهِ بِنَفْسِكْ !

رينالدو : أَمْرُكَ يا مَوْلَاىْ !

بولونيوس : وأَوْصِهِ بالاهْتِمَامِ بالمُوسِيقَى .

رينالدو : لا شَكَّ يا مَوْلَاىْ !

[يخرج]

[تدخل أوفيليا]

بولونيوس : وَدَاعًا ! مَرْحَى يا أُفيلْيا ! مَاذَا بِكِ قُولِي ؟

اوفيليا : أَوَّاهُ يا مَوْلَاىَ يا مَوْلَاىَ ! لَقَدْ أَصَابَنِى الفَزَعْ ! ٧٥

بولونيوس : وَمَا الّذِى جَرَى ؟ باللهِ أَفْصِحِى !

اوفيليا : يَا مَوْلَاىْ ! كُنْتُ أَحِيكُ ثِيَابًا فى غُرْفَتِىَ الخَاصَّهْ

فَإِذَا بالاكْرَمِ هَامْلِتْ يَظْهَرُ فَجأَهْ ! كانتْ أَزْرَارُ السُّتْرَةِ مَفْكُوكَهْ !

والرأسُ كذلكَ حَاسِرَةٌ وجَوَارِبُهُ مُتَهَدِّلَةٌ تَتَدَلَّى

دُونَ رِبَاطٍ حَتَّى عَقِبَيْهِ . كانتْ بَشْرَتُهُ شاحِبةً فى لَوْنِ قَمِيصِهْ ، ٨٠

والركبةُ تَرْتَعِدُ وتَصْطَكُّ بِرُكْبَتِهِ الأُخْرَى ،

وعلَى الوَجْهِ مَلَامِحُ هَمٍّ وأَسَىً بَالِغْ !

كانَ كَمَنْ أُطْلِقَ من نَارِ جَهَنّمَ كىْ يَحْكِىَ
عن أحْوالٍ مُفْزِعَةٍ ورَهِيبَهْ !

بولونيوس : أهو جنونُ الحُبِّ إذَنْ ؟

اوفيليا : لا أعْرِفُ يا مَوْلاىَ ولكنّى أخْشَى حَقًّا ذَلكْ ! ٨٥

بولونيوس : مَاذَا قَالْ ؟

اوفيليا : قَبَضَ على هذا المِعْصَمِ بَلْ شَدَّدَ قَبْضَتَهُ ثُمّ ابْتَعَدَ إلىَ
آخرِ مَرْمىَ يُمْنَاهْ ! وعلى الجَبْهَةِ ثَبَّتَ يَدَهُ الأُخْرَى
وغَدَا يتَأمَّلُ وَجْهِى فى استغْرَاقٍ مثل الرَّسَّامِ إذَا
شاءَ التَّصْويرْ ! وقَضَى فى ذَلكَ زَمَنًا طَالْ ! ٩٠
وأخيرًا هَزّ ذِرَاعِى تلكَ بِرِفْقْ -
أوْمَأَ بالرّأْسِ ثَلاثًا ثُمَّ تَنَهَّدْ !
كانَتْ زَفْرَةَ هَمٍّ بَالِغَةَ الحِدَّةِ والعُمْقْ
حتى كَادَتْ تَهْدِمُ بُنْيَانَهْ . . أوْ تَعْصِفُ بِكِيَانِهْ ! ٩٥
وبذَلكَ سَمَحَ بِإطْلاقِ يَدِى وتَرَاجَعْ
كانَ يَسيرُ وقَدْ مَالَتْ منْهُ الرَّأْسُ عَلَى كَتِفِهْ
فَبَدَا كالقَادِرِ انْ يَجِدَ طَرِيقَ البَابِ بلا عَيْنَيْنْ
بل خَرَجَ وما زَالَتْ أضْوَاءُ العَيْنَيْنِ مُثَبَّتَةً نحوى ! ١٠٠

بولونيوس : هيَّا فَلأَصْحَبْكِ إلى المَلِكِ الآنْ .
هَذَا بالفِعْلِ جُنُونُ الحُبّ .

فهو عنيفٌ والعُنفُ يُدمّرُ ذَاتَهْ ،

بل يَدْفَعُ بالنَّفْسِ إلى مَا لاَ تَرْجُو تَحْقِيقَهْ

وبذَلِكَ يُشْبِهُ أىَّ عَوَاطِفَ جَائِحَةٍ تَعْصِفُ بِدَخَائِلنا ! ١٠٥

يُحْزِنُنِى ذَلِكْ ! أتُرَاكِ قَسَوْتِ عَلَيْهِ أخيرًا ؟

أو فُهْتِ بِأَلْفَاظٍ تَجْرَحُ إحْسَاسَهْ ؟

اوفيليا : لا يا مَوْلاَىَ الطَّيِّبْ ! لم أفْعَلْ إلاّ ما كُنْتَ أمَرْتَ بِهِ

فَأعَدْتُ إِلَيْهِ رَسَائِلَهُ وتَحَاشَيْتُ لِقَائِى بِهْ .

بولونيوس : ذَلِكَ ما أذْهَبَ عَقْلَهْ ! ١١٠

يُؤْسِفُنِى أنّى لَمْ أَنْجَحْ فى تَفْسِيرِ سُلُوكِهْ

أو إصْدَارِ الحُكْمِ عَلَيْهِ ! لكنّى كنتُ أخَافُ العُقْبَى

كنتُ أظُنُّ الأمْرَ مُجُونًا او عَبَثًا يَبْغِى السُّوءَ بِك !

ما أفْظَعَ هَذِى الرِّيبَهْ ! أُقْسِمُ بالله !

إن الطَّاعِنَ فى السِّنِّ لَيُسْرِفُ فى أخْذِ الحَذَرِ لَدَى الحُكْمْ ١١٥

إسْرَافًا يَتوازَى مع إسْرَافِ الشُّبَّانْ

فى إهْمَالِ الحَذَرِ تَمَامًا !

هيّا فَلْنَذْهَبْ لِلْمَلِك معًا ! لابُدَّ لَهُ أنْ يَطَّلِعَ عَلَى الأمْرِ !

إذْ لَوْ أخفَيْنَاهُ لَعَادَ بأضْرارٍ أكْبَرَ من عاقِبَةِ تَكَتُّمِ ذاكَ الحُبّ

هيَّا ! ١٢٠

[يخرجان]

المشهد الثانى

] الأبواق تدوى ، يدخل الملك والملكة وروزنكرانتس

وجيلدنستيرن مع بعض الأتباع [

الملك : يا مَرْحبًا رُوزِنْكَرانتس ! يا مَرْحبًا يا جيلْدِنْستيرنْ !

يا أيُّها العَزِيزَانْ ! قَدْ طَالَ شَوْقُنَا لأنْ نَرَاكُمَا

كما نَحْتَاجُ بَعْضَ العَوْنِ مِنْكُمَا فى مَسْأَلَهْ

وهكذا بَعَثْنَا نَطْلُبُ التَّعْجِيلَ بالحُضُورِ مِنْكُمَا !

سَمِعْتُمَا لا شَكَّ بالتَّحَوّل الذى أصابَ هاملت ٥

وقد دَعَوْتُه تحولاً لانّ ظَاهِرَ الفَتَى وباطِنَهْ

تَغَيّراَ عَمّا عَهِدْنا فيهِ سَالِفًا .

لم أَسْتَطعْ أنْ أَهْتَدي لِمَا عَسَاهُ أن يُقِيمَ حَاجِزًا

بينَ الفَتَى وعَقْلِه فيما عَدَا وَفَاةَ وَالِده .

لقد نَشَأْتُمَا مُنْذُ الصّبَا فى صُحْبَتِهْ ١٠

وتَعْرِفَانِ طَبْعَهُ عِنْدَ اليُفُوعِ خَيْرَ مَعْرِفَهْ

وهكذا أَرْجُوكُمَا انْ تَقْبَلاَ انْ تَمْكُثَا فى قَصْرِنَا

ولَوْ لِمُدَّةٍ قَصيرَةٍ حتّى تُصَاحِبَاهُ

وتُغْرِيَاهُ بالتَّلَهِّى كىْ تُتَاحَ فُرْصَةٌ مُوَاتِيهْ

لِلْكَشْفِ عَنْ أىِّ بَلاَءٍ نَجْهَلُهْ ١٥

أَصَابَهُ فَعَذَّبَهْ

لَعَلَّنَا إِذَا عَرَفْنَا الدَّاءْ

يكونُ فِى مَقْدُورِنَا الدَّوَاءْ

الملكة : يا أَيُّها الكَرِيمانِ المُهَذَّبانْ ! قد أَكْثَرَ الحَدِيثَ هاملتْ عَنْكُما

وإنّنى على يَقِينٍ أنّهُ يَرَاكُما ٢٠

أَقْرَبَ أَهْلِ الأَرْضِ طُرًّا لِفُؤَادِهْ

فإن رَضِيتُمَا - تَكَرُّمًا وصِدْقًا فى الطَّوِيَّهْ -

بأنْ تُقِيمَا فَتْرةً مَعَنا

حتّى تُحَقِّقَا لَنَا ما نَأْمَلُهْ

فَسَوْفَ تَلْقَيَانِ منْ شُكْرِ المَلِيكِ ٢٥

ما يُنَاسِبُ العِرْفَانَ عِنْدَ مَنْ مَلَكْ !

روزنكرانتس : جلالةَ المليكِ والملكة !

لَدَيْكُمَا مِنَ السُّلْطَانِ ما يُبِيحُ إِصْدَارَ الأَوَامِرْ

بِتَنْفِيذِ المَآرِبِ المَهِيبَهْ . .

بدلاً من الرَّجاءْ !

جيلدنستيرن : كِلانَا طَوْعُ أَمْرِكُما ، ونَبْذُلُ كُلَّ طَاقَتِنَا ٣٠

لِتَحْقِيقِ الّذى قَدْ تَأْمُرَانِ بِهِ من الخَدَمَاتْ !

الملك : شُكْرًا إذنْ روزنكرانتس ! وأَنْتَ جيلدنستيرن الكريم !

الملكة : شكرًا لجيلدنستيرن ! ويا رُوزنكرانتس الكريم !

كما أرْجُوكُمَا زِيَارَةَ ابْنِىَ الّذى اعْتَرَاهُ ذَلِكَ التَّغَيُّرُ الشَّدِيدْ ٣٥

ودُونَمَا إبْطَاءْ ! فَلْيَصْطَحِبْكُمَا بعضُ الرِّجَالِ هَا هُنَا

لِتَعْرِفَا مكانَ هاملت !

جيلدنستيرن : فَلْيَجْعَلْ اللهُ الكريمُ صُحْبَتَنَا لهُ . . وما سَنَفْعَلُهُ مَعَهْ

خيرًا له ومَصْدَرًا لِسُرُورِهْ !

الملكة : آمين !

[يخرج روزنكرانتس وجيلدنستيرن مع أحد الأتباع]

(يدخل بولونيوس)

بولونيوس : مولاىَ قدْ عادَ السَّفِيرَانِ اللّذَانِ كَانَا فى زِيَارَةِ النُّرْوِيجْ ! ٤٠

لَدَيْهِما من الأنْبَاءِ ما يَسُرّ !

الملك : لَطَالَمَا حَمَلْتَ طَيِّبَ الأنْبَاءْ !

بولونيوس : هَلْ ذَاكَ يَا مَوْلاَىَ حَقّ ؟ دَعْنِى أُؤَكّدْ لِلْمَلِيكِ الصَّالِحْ

أنّى أُكَرِّسُ وَاجِبِى كما أُكَرِّسُ رُوحِى

لله رَبّى ثُمّ لِلْمَلِيكِ الاكرمْ ! كما أَظُنُّ أنّنى – ٤٥

إنْ كانَ عَقْلِى لا يَزَالُ قَادرًا

على المَسِيرِ فى دَرْبِ السّيَاسَةْ

بِخَطْوٍ واثقٍ مُتمكّنْ -- أَظُنُّ أنّنى

أدْرَكْتُ سِرَّ مَا اعْتَرىَ هَامْلِتْ مِنَ الجُنُونْ !

الملك : حَدِّثْنا عَنْ ذَاكَ إِذَنْ ! ما أكْثَرَ ما أَشْتَاقُ لأنْ أَسْمَعَهُ ! ٥٠

بولونيوس : أرْجُوكَ أوّلاً انْ تَلْتَقِى بِهَذَيْنِ السَّفِيرَيْنِ !

وبَعْدَها آتِى بِأَنْبَائى كَفَاكِهَةِ الخِتَامِ لِلْوَلِيمَةِ العَظِيمةْ !

الملك : اذْهَبْ انتَ بِنَفْسِكَ واصْطَحِبْ الرَّجُلَيْن إِلَيْنَا تكريمًا لهما !

[يخرج بولونيوس]

يَقُولُ لى يا جِرتْرُودُ يا حَبِيبَتى كيفَ اهْتَدى

لِمَنْبَعِ الخَبَالِ او لأَصْلِ ذلك التَّشَتُّتِ الذى أَصَابَ عَقْلَ وَلَدِكْ ! ٥٥

الملكة : فى ظَنّى لَنْ يَخْرُجَ عَنْ عَيْنِ السَّبَبِ الأوّل : مَوْتُ أبيه

والتَّعْجِيلُ الفَائِقُ بِزِفَافِى مِنْك !

الملك : لَسَوْفَ نَفْحَصُ الذى يَقُولُهُ فَحْصًا دَقِيقًا !

(يعود بولونيوس للدخول مع ڤولتيماند وكورنيليوس)

الملك : يا مَرْحَبًا بِأَصْدِقائى المُخْلِصِينْ !

ماذا أتيتَ به يا ڤُولتيماند من أَخِينَا عَاهِلِ النُّرْويج ؟

ڤولتيماند : أتيتُ بِأَجْمَلِ رَدٍّ عَلَى ما بَعَثْتُمْ بِهِ مِنْ سَلاَمٍ لَهُ وتَحِيّهْ ! ٦٠

وما إن أَثَرْتُ القَضِيّةَ حتّى دَعَا ابنَ أَخيهِ إلى أنْ

يَكُفَّ عنْ استِكْتَابِ الجُنُود – وكانَ يَظُنّ بأنّ الفتَى

يَسْتَعِدُّ لِحَرْبِ مَلِكِ بُولَنْدا! وعنْدَ إِعَادَةِ فَحْصِ الأُمُورِ وتَمْحِيصِها

واكْتِشَافِ نَوَايَاهُ ضِدّ جلالتكمْ سَاءَهُ ما فَعَلْ !

وكيفَ استْغَلَّ اعْتِلاَلَ وعَجْزَ المَلِيك وهَرَمَهْ ، ٦٥

فَأَصْدَرَ أمْرًا بِمَنْعِ انْضِمَامِ الجُنُودِ إلى جَيْشِ فورتنبراس

وإذْ بالصَّغِيرِ يُطِيعُ الأَوَامِرْ !

ويَقْبَلُ تَقْرِيعَ عَمّهْ ،

ويَقْطَعُ عهدًا عَلَى نَفْسِه آخِرَ الأمْر

وفى حَضْرَةِ العَمّ ألاَّ يحاولَ رَفْعَ السّلاحِ بوَجْهِ جَلاَلَتِكُمْ مُطْلَقًا! ٧٠

وإذْ ذاكَ يُعْرِبُ عاهِلُ مَمْلَكَةِ النُّرْويجِ الكبيرِ عن الفَرْحَةِ العَارِمَهْ

ويَمْنَحُهُ رَاتِبًا سَنَوِيًا - ثَلاثَةَ آلافِ قِطْعَةِ فضّةْ -

عَلَى أنْ يُوَجّهَ كُلَّ جنُودٍ تَسَنّى له حَشْدَهَا

إلى ما استَعَدّتْ له من حُرُوبٍ بِأَرْضِ بولندا ٧٥

ويَسْتأذِنُكُمْ فى الخِطَابِ الّذى فى يَدِى

[يسلمه ورقة]

بأنْ تَسْمَحُوا بالمُرُورِ لَهُ فى سَلاَمٍ بِأَمْلاَكِكُمْ

ودُونَ مَسَاسٍ بِأَمْنِ البِلاَدِ هُنا

عَلَى نَحْوِ ما قَدْ يُوَضّحُ هذا الخِطَابْ .

الملك : هَذَا يَسُرُّنَا كثيرًا ! وسَوْفَ نَقْرأُ الرّسَالَهْ ، ونكتبُ الإجَابَهْ ، ٨٠

ونُمْعِنُ التفكيرَ فى المَوْضُوعِ عندما تَحِينُ لَحْظَةٌ مُنَاسِبَهْ

ورُبَّمَا يكونُ هَذَا يَنْبَغِى تقديمُ شُكْرِنا
فَقَدْ أحْسَنْتُما أدَاءَ ما كُلِّفْتُمَا بِهِ
فَلْتَسْتريحَا الآنَ حتى نَلْتَقِى عِنْد المَسَاءِ فى حَفْلِ العَشَاءْ
وفى الخِتَامِ مَرْحبًا بالعَوْدَةِ المَيْمُونَهْ ! ٨٥

[يخرج ڤولتيماند وكورنيليوس]

بولونيوس : ما أحْسَنَ اخْتِتَامَ ذَلكَ المَوْضُوعْ !
مَوْلاىَ مَوْلاَتِى ! إنّا إذَا تَدَارَسْنَا جَلاَلَةَ السُّلْطَانْ
ووَاجِبَ الرَّعِيّهْ ، وعِلّة النَّهارِ ثُمَّ اللّيْلِ والزَّمَانْ
كُنّا نُضَيّعُ النَّهارَ ثُمَّ اللّيلَ والزَّمَانْ !
وهكذا سأُوجِزُ المَقَالْ ، ما دَامَ رُوحُ الحِكْمَةِ الإيجَازْ ، ٩٠
وَمَا الإطْنَابُ إلاّ سَائِرُ الأطْرَافِ أو قُلْ ظَاهِرُ الزُّخْرُفْ !
إن ابْنَكَ النّبِيلَ مَجْنُونْ - أدْعُوهُ مَجْنُونًا وَحَسْب !
أمّا إذَا أرَدْتُ تعريفَ الجُنُونِ الحَقّ
فَهَلْ تُرَاهْ غَيْرَ انْ نَقُولَ إنّه مَجْنُونْ ؟
لكنْ دَعُونَا الآنَ مِنْ هذا .

الملكة : زِدْ مِنْ مَضْمونِ الألْفاظِ وقَلّلْ مِنْ زَخْرَفَةِ الشَّكْلِ ! ٩٥

بولونيوس : سَيّدَتِى أُقسِمُ إنَّنِى نَبَذْتُ كُلَّ زُخْرُفٍ فى القَوْلْ
فالقولُ بالجُنونِ قولٌ حَقّ ! وكَوْنُهُ حَقًّا جديرٌ بالأَسَى !

ومِنْ أسَانَا أنْ يكونَ حقًّا ! زَخْرَفَةٌ سَخِيفَهْ !

والآنَ فَلأُودِّعْ الزَّخَارِفَ اللَّفْظِيَّهْ !

الآنَ سَلَّمْنَا إِذَنْ بأنَّهُ مَجْنُونْ ! يَبْقَى عَلَيْنا ١٠٠

أن نرى ما عِلَّةُ المَعْلُولْ ! أو فَلْنَقُلْ ما عِلَّةُ العِلَّهْ

إذْ إنّ ذَلِكَ المَعْلُولَ مُعْتَلٌّ بعِلَّهْ !

وهكذا يَبْقَى - أىْ إنّ ما يَبْقى لَدَيْنَا -

تَأمَّلا ! ١٠٥

إنّ عِنْدِىَ ابْنَةً - أقولُ عِنْدِى طَالَمَا انْتَسَبَتْ إلىَّ -

حَدَا بِهَا الإحْسَاسُ بالواجِبِ والطَّاعَهْ - ولاَحِظَا قَوْلِى -

إلى أنْ قَدَّمَتْ إلَىَّ هَذِهِ الصَّحِيفَهْ - فاسْتَخْلِصَا ما يمكنُ

اسْتِخْلاَصُهُ !

[يقرأ] "**إلى ابنة السماء ، معبودة روحى ، أوفيليا مُسْتَكْمَلَةَ الجَمَال**" - هذا تعبير ردئ ، تعبير منحط ، مستكملة الجمال ١١٠ عبارة منحطة ! ولكنّ استَمِعَا - "**هذه الرسالة ، إذ تحتضنها فى صدرها الجميل الناصع ، هذه الرسالة**" إلى آخره

الملكة : هل جاءتها هذه الرسالة من هاملت ؟

بولونيوس : الصبر سيدتى الكريمه ! سأقرأ المكتوب حرفيًا !

إنْ اسْتَرَبْتِ أنَّ أنجُمَ السَّمَاءِ نَارْ ١١٥

أو قُلت إنّ الشَّمْسَ لا تَدُورُ فى مَدَارْ

أو إنّ لَفْظَ الصِّدْقِ كاذبٌ مُنَافِقْ

لا تَسْتَرِيبى فى غرامِ قَلْبِى الوَامِقْ

عزيزتى أوفيليا ! أنا لا أجيد نظم الشعر ، وأفتقر إلى فن التعبير عن آهاتى وأنّاتى ! لكن صدقينى حين أقول إننى أحبك ١٢٠ أعظم حب ، بل أعظم من أعظم حب . إلى اللقاء .

المخلص إلى الأبد ، يا أقرب فتاة لقلبى ، ما دام يسمى نفسه

هاملت .

فَذَلِكَ الذى أَرَتْنيهِ ابْنَتِى المُطِيعَةْ

بل كَانَتْ الفتاةُ دَائمًا – كَذَا – تُطْلِعُنى ١٢٥

على مُطَارَحَاتِه لَهَا ، كما تُحَدِّدُ المكانَ والزَّمَانَ والوَسيلَةْ !

الملك : لكنْ كَيْفَ تَلَقَتْ حُبَّهْ ؟

بولونيوس : ما ظَنُّكُما بى ؟

الملك : رَجُلٌ ذُو إخْلاَصٍ وشَرَفْ !

بولونيوس : وَسَوْفَ أَسْعَى كَىْ أَظَلَّ عِنْدَ حُسْنِ الظَّنِّ بى !

لَكِنْ تُرى مَاذَا يَكُونُ الظَّنُّ يا مولاىَ بى لَوْ أَنَّنى

حينَ رأيتُ ذاكَ الحُبَّ مُتَّقِدًا مُحَلِّقًا –

ولْتَعلَمَا بأنَّنى رَأيْتُهُ من قبلِ انْ تَقُولَ لى ابْنَتِى -

ماذا يكونُ الظَّن بى ؟ أو ما عسَاهَا ان تَظُنَّ مَوْلاَتى ؟ ١٣٥

لو أنّنِى يَسَّرْتُ أمْرَ العَاشِقَيْنِ بالرَّسَائِلْ

او مَالَ قَلْبِى للتَغَاضِى عَنْهُ كَالأَصَمِّ الأَبْكَمِ

اوْ لَمْ أُعِرْ هذا الغَرَامَ نَظْرةَ الُمهْتَمِّ والُمعَنَّى ؟

ماذا يكونُ الظَّنُّ بى ؟ لا ! إنَّنى بادَرْتُ بالعَمَلْ !

وقلتُ لابْنَتِى الصَّغيرَةِ اسْمَعِى : ١٤٠

"تَذَكَّرِى بأنَّ هَامْلِتْ يا ابْنَتِى أميرْ

"ونَجْمُهُ يدورُ فى أفْلاَكِهِ بَعِيدًا عنْ مَدَارِكْ

"لا يَنْبَغِى لهذَا انْ يكُون !" وعِنْدَهَا أصْدَرْتُ تَعْلِيمَاتِى :

انْ تُوصِدَ الأبْوَابَ دُونَهُ وانْ تَصُدَّ كُلَّ رُسْلِهْ

وانْ تَرُدَّ ما يُهْدِيهِ إيَّاها ! وأثْمَرَتْ نَصَائِحِى ١٤٥

فإذْ بِهِ يَلْقَى الصُّدُودَ منْها - والآنَ فَلْنُوجِزْ حِكَايَتَنَا -

قد اعْتَرَاهُ الحُزْنُ أوّلاً ثُمَّ العُزُوفُ عن طَعَامِهِ ثم الأرَقْ ،

وبَعْدَهَا جَاءَ الهُزَالُ يتلوهُ الذُّهُولْ ،

وعندها لم يَلْبَثْ التَخْلِيطُ انْ أفْضَى إلى الجُنُونْ

وَهْوَ الذى نَرَاهُ الآنَ يَهْذِى فيهْ ! وكُلُّنَا يَنْعِيهْ ! ١٥٠

الملك : تَظُنِّين انّ الغَرَامَ السَّبَبْ ؟

الملكة : رُبّما كانَ كذلكْ ، والاحتمالُ قائمْ .

بولونيوس : إنْ كُنتُ قد أكّدتُ ذاتَ يَوْمٍ شيئًا

ثُمّ كانَ عكسُ ما أكّدتُ قُولُوا لِي مَتَى ؟

الملك : لا أذكُرُ ذلك ! ١٥٥

بولونيوس : إنْ كانَ الأمْرُ خلافَ كَلاَمِى فَلْتُفْصَلْ هَذِى عنْ هَذِى !

[مشيراً إلى رأسه وكتفه]

وإذَا سَنَحَتْ لى الفُرْصَةُ فَسآتى بِحَقِيقَةِ هذا الأمْر

حتّى لَوْ كَانَتْ قد دُفِنَتْ فى أعْمَقِ أعْمَاقِ الأرْضْ !

الملك : وكيفَ يَسْتَمِرُّ بَحثُنا ؟

بولونيوس : أحْيَانًا ما يَمْشِى عِدَّةَ سَاعَاتٍ مُتَوَاصِلَةً فى هَذا البَهْو . ١٦٠

الملكة : هذا صحيح .

بولونيوس : وعِنْدَهَا سأُخرِجُ ابْنَتِى إلَيْه

ولْنَخْتَبِىءْ جَمِيعًا خَلْفَ هذا السِّتْرِ حتى نَشْهَدَ المُقَابَلَهْ !

إنْ لَمْ يَتَّضِحْ من اللّقاءِ حُبُّهُ لَهَا ،

وأنّهُ أصَابَهُ الجُنُونُ مِنْ جَرَاءِ ذاكَ الحُب ، ١٦٥

فَسَوْفَ أستَقِيلُ من وَظِيفَةِ الوَزَارَهْ

واكْتَفِى بِحِرْفَةِ الفَلاَّحِ صَاحِبِ العَرَبَاتْ !

الملك : فَلْنَفْعَلْ ذلكْ

[يدخل هاملت وهو يقرأ فى كتاب]

الملكة : ولكنْ انظُرَا إلى المِسْكينِ قَادِمًا وقَدْ عَلاَهُ الجِدُّ يَقْرَأُ فى كِتَابْ

بولونيوس : أَرْجُو أنْ تَبْتَعِدَا الآنْ ! أتوسّل لَكُمَا هيّا !

سأُخَاطِبُهُ حالاً – أَرْجُو الإذْنَ الآنْ ! ١٧٠

[يخرج الملك والملكة] [والأتباع]

ما حالُ صَدِيقِي الأكرمِ هَامْلِتْ ؟

هاملت : حمدًا لله بِخَيْر !

بولونيوس : هَلْ تَعْرِفُنى يا مَوْلاَىْ ؟

هاملت : بَلْ خَيْرَ المَعْرِفَةِ . . فَإنّكَ سَمَّاكْ !

بولونيوس : بَلْ لَسْتُ بِسَمَّاكْ ! ١٧٥

هاملت : وإذنْ أتَمَنّى لَوْ كُنْتَ شَرِيفًا مِثْلَهْ !

بولونيوس : أتَقُولُ شَرِيفًا يا مَوْلاَىْ ؟

هاملت : نَعَمْ يا سيدى ففى هذا الزمـان لا يتسم بالشرف إلا واحد من بين عشرة آلاف

بولونيوس : هذا عين الصدق يا مولاى ! ١٨٠

هاملت : [كأنما قرأ ذلك لتوه فى الكتاب] فإذا كانت الشـمس قادرة على

توليد الديدان الحية من الكلب الميت ، فلنا أن نعتبر الجيفة جسدًا يصلح للتقبيل -

[فجأة يلتفت إليه] ألديك ابنة ؟

بولونيوس : لدىّ يا مولاى !

هاملت : لا تدعها تمشى فى الشمس ! فإن حَمْلَ العقل نعمه ، وقد تَحْمِلُهُ ابنتك ، فحاذر يا صديقى من حَمْلِها ! ١٨٥

بولونيوس : **[لنفسه]** ما رأيك فى هذا ! ما زال يعزف نغمة ابنتى ! لكنه لم يستطع أن يعرفنى أول الأمر - قال إننى سمّاك ! لقد اختلط عقله تمامًا ! والحق إنى فى شبابى عانيت الأمرّين فى الحب ، ١٩٠ بل كدت أن أصل إلى هذا الحد ! سأخاطبه من جديد . ماذا تقرأ يا مولاى ؟

هاملت : ألفاظ ألفاظ ألفاظ !

بولونيوس : وما الموضوع يا مولاى ؟

هاملت : بين من ومن

بولونيوس : أقصد الموضوع الذى تقرؤه يا مولاى . ١٩٥

هاملت : مُفْتَرَيَاتٌ يا سيدى ! هذا الشاعر الهجّاء وغد ! يقول إن الشيوخ لهم لحىً وخطها المشيب ، وإن وجوههم مغضّنة ، وإن عيونهم تفرز كهرمانًا سائلاً غليظ القوام ، وصمغًا كصمغ

أشجار البرقوق وإنهم يفتقرون افتقارًا شديدًا إلى الألمعية ، ٢٠٠
ويتسمون بهزال الأفخاذ . لكننى - وإن كنت أصدقه تصديقًا
بالغ القوة والشدة - لا أرى من اللياقة أن يصرح به هكذا !
فأنت نفسك يا سيدى سوف تعيش حتى تبلغ عمرى - إذا
استطعت السير للوراء مثل الكابوريا !

بولونيوس : {لنفسه} ورغم أنه جنونٌ - فهو جنون له منهج ! يا سيدى ! ٢٠٥
ألا تود أن نقصد مكانًا يقيك الهواء ؟

هاملت : فأدخل قبرى ؟

بولونيوس : حقا فالقبر يقى من الهواء ! {لنفسه} ما أشد ما تحمل إجاباتُهُ
أحيانًا من لمحاتٍ مُوَفَّقة - وهو التوفيق الذى يصادف الجنون
أحيانًا ولا يُولَدُ كثيرًا من رحم الحكمة والعقل ! سأتركه وأدبّر ٢١٠
على الفور وسيلة يقابل بها ابنتى . مولاى ! أستأذنك فى
الانصراف !

هاملت : لن تستأذن فيما أريد السماح به أكثر من هذا - إلا حياتى ! ٢١٥
إلا حياتى ! إلا حياتى !

بولونيوس : إلى اللقاء يا مولاى !

هاملت : يا لهؤلاء الشيوخ الحمقى المملّين !

{يدخل روزنكرانتس وجيلدنستيرن}

بولونيوس : هل تبحثان عن مولاى هاملت ؟ ها هو ذا ! ٢٢٠

[يخرج بولونيوس]

روزنكرانتس : حفظك الله سيدى

جيلدنستيرن : يا مولاى المبجل !

روزنكرانتس : مولاى العزيز !

هاملت : مَرْحبًا بصديقىّ الكريمين ! كيف حالك يا جيلدنستيرن ؟ وأنت يا روزنكرانتس ! كيف حالكما ؟ ٢٢٥

روزنكرانتس : حال العامة من أبناء الأرض .

جيلدنستيرن : نرضى بألا نكون فى غاية الرضى ! فلسنا على قمة قبعة ربة الحظّ والثراء !

هاملت : ولا فى نعل حذائها ؟ ٢٣٠

روزنكرانتس : لا يا مولاى !

هاملت : إذن تعيشان بالقرب من خِصْرِها أو فى أواسط أنعمها ؟

جيلدنستيرن : حقًا من رعاياها غير البارزين !

هاملت : أى المختفين فى مناطقها الخفية !؟ ما أصدق هذا ! فربة الحظ عاهرة ! ما الأخبار ؟ ٢٣٥

روزنكرانتس : لا شىء يا مولاى إلا أن الدنيا أصبحت تعرف الشرف !

هاملت : إذن فقد اقتربت الساعة ! لكن أنباءكما كاذبة ! لكن دعانى

أطرح سؤالاً محددًا : ما الذى جنيتماه يا صديقىّ الكريمين ٢٤٠
حتى ترسلكما ربة الحظ إلى هذا السجن ؟

جيلدنستيرن : السجن يا مولاى ؟

هاملت : الدنمارك سجن .

روزنكرانتس : إذن فالدنيا كلها سجن !

هاملت : بل سجن رائع ! فيه الكثير من الزنزانات والعنابر والأقباء ٢٤٥
والدانمارك من أسوأ السجون !

روزنكرانتس : لا نرى ذلك يا مولاى !

هاملت : إذن ليست كذلك فى نظركما ! فالحَسَنُ ما تراه حسنًا ، والسّئُ
ما تراه سيِّئًا ! أما أنا فإننى أراها سجنًا ! ٢٥٠

روزنكرانتس : بل إن طموحك من وراء نظرتك - لأنها تضيق عن تحقيق
ما تصبو إليه نفسك !

هاملت : يا رب ! إنى قد أُحبس داخل قشرة بندقة فأرى نفسى مَلِكًا على ٢٥٥
دنيا لا حدود لها ، لولا ما يعتادنى من أحلام مفزعة !

جيلدنستيرن : وما هذه الأحلام إلا الطُّموحُ نفسهُ ! فما يُحَقّقُهُ الطَّمُوحُ ليس
سوى ظل للحلم .

هاملت : لكن الحلم نفسه ليس سوى ظل ! ٢٦٠

روزنكرانتس : حقـا ! وهكـذا أرى أن الطمـوح شـىء رهيف كـالهواء ، بل ولا يعدو وصفه بظل الظل !

هاملت : وهكذا يكون المتسولون وحدهم ذوى وجود مادى ، فلا طموح عندهم ! أمـا ملوكنا ، والأبطال الذين تضـخمـوا طموحًـا ، فليسوا إلا ظلالاً للمتسولين ! هل ندخل القصر ؟ أقسم إنى لم ٢٦٥ أعد قادرًا على التفكير !

روزنكرانتس وجيلدنستيرن : ونحن فى خدمتك !

هاملت : لا لا ! لا أقبل أن أضعكما مع سائر خدمى فى مرتبة واحدة ! وإن أردتما الصراحـة ، فإننى محاط بكل مـقلق ومزعج ! لكن قولا لى بصراحةٍ بحق الصداقة، ماذا تفعلان فى إلسينور ؟ ٢٧٠

روزنكرانتس : جئنا لزيارتك يا مولاى ! لا لشىء آخر !

هاملت : إنى فقير لا أملك حتى توجيه الشكر الكافى! لكنى أشكركما! وإن كان شكرى يـا صديقىّ العزيزين يـكلّفنى أكثر قـليلاً مما يستحق ! أمَا أرسل أحدٌ فى طلبكما ؟ هل جـئتما برغبتكما ؟ أهى زيارة بريئة ؟ هيا هيا ! أين الإنصاف ؟ هيا ! تكلّما ! ٢٧٥

جيلدنستيرن : ماذا عسانا نقول يا مولاى ؟

هاملت : أى شىء ما عـدا الحقيـقة ! لقد أرسل أحـدهم فى طلبكما ،

مظهركما يشى بالاعتراف ، ولا يـزال فيكما من الحياء ما يمنع
من إخـفـائه ! أعلم أن الملك الـكريم والملكة قـد أرسـلا فى
طلبكما . ٢٨٠

روزنكرانتس : لأى غاية يا سيدى ؟

هاملت : هذا هو ما يجـب أن تطلعانى عليـه ! فلأستـحلفكما بحـقوق
زمالتنا ، ووفاق يفوعتنا ، والتزامنا بالحفاظ على الحب دوامًا ، ٢٨٥
وبما هو أغلى ولا أعـرفه حتى أسـتحلفكم به ، أن تـقولا لى
صراحة وبغير مداورة إن كانا قد أرسلا فى طلبكما أم لا .

روزنكرانتس : [إلى جيلدنستيرن] ما رأيك ؟

هاملت : لن أرفع بصرى عنكما ! إن كنتما تحبانى فلا تكتما شيئًا عنى. ٢٩٠

جيلدنستيرن : مولاى ! قد أرسلا فى طلبنا .

هاملت : سأذكر لكما السبب ، حتى يحول سـبقى دون إفشائكما شيئًا،
وتظلا على كتمانكما الكامل لسرِّ الملك والملكة ! لقد فَقَدْتُ فى
الفترة الأخيـرة ، ودون أن أدرى السبب ، كلَّ مَرَحِى وتوقفت ٢٩٥
عن كُلِّ ما اعـتدته من الرياضـة ! واصابتنى حـالةٌ من الكآبة
جـعلتنى لا أرى هيكل الأرض الجـميـل إلا فى صورة البَـرْزَخِ
العقيم! وهذه القبة الرائعة ، قبة الهواء - أرسلا الطرف إليها !
قبة السماء الدنيا الرائعـة من فوقنا ! كأنها السقف الجليل المُزَيّن ٣٠٠

بمصابيح تتوهج بلون الذهب ! لم تعد تبدو لعينى إلاّ فى
صورة ركام من الأبخرة المكدسة الموبوءة ! ما أحسن خَلْقَ
الإنسان ! ما أشرف عقله ، وما أعجب ملكاته غير المحدودة ،
وما أبدع صورته وأقدره على الحركة ! ما أقربه فى الفعل من ٣٠٥
الملاك وفى الفكر من خالقه ! زينة الدنيا والمثل الأعلى
للأحياء ! ولكننى أنظر إليه فأقول ما ذاك الذى جوهره تراب ؟
إننى لا أجد فى الإنسان ما يسرنى - رجلاً كان أم امرأة ! وإن
كانت بسمتك توحى بعكس ذلك ! ٣١٠

روزنكرانتس : مولاى لم يدر ذاك بخلدى قط !

هاملت : لماذا ضحكت إذن عندما قلت إن الإنسان لا يسرنى ؟

روزنكرانتس : قلت فى نفسى يا مولاى إنه إن كان الإنسان لا يسرك ، فكيف ٣١٥
يسرّك الممثلون الذين أدركناهم فى الطريق إلى القصر ، حتى
يعرضوا عليك فنونهم !؟

هاملت : سأرحب بمن يمثل دور الملك - وأدفع الجزية لجلالته !
وسأسمح للفارس المغامر باستخدام سيفه وتُرْسه ! وأكافئ ٣٢٠
العاشق على زفراته ، وأتيح للمضحك أن يؤدى دوره دون
مقاطعة وللمهرج أن يُضحك من تدغدغ رئتيه قشة ! ولن

يلعب دور المرأة التعبير الصريح عما فى النفس - وإلاّ تكسّرت

أوزان الشعر المرسل ! من هؤلاء الممثلون ؟ ٣٢٥

روزنكرانتس : نفس الذين اعتـدت الاستمتـاع بتمثيلهم كثيرًا - فـرقة المدينة المسرحية !

هاملت : وما الذى جعلها فرقة متجولة ؟ إن الإقامة فى المدينة أفضل لها من ناحية الشهرة والأرباح !

روزنكرانتس : لم يمنعهـا من الاستمرار - فى ظنى - إلا القيـود التى فرضت ٣٣٠ فى الآونة الأخيرة !

هاملت : وهل يتـمـتع الممـثلون بما كـانوا يحـاطون به من تقـدير أثناء وجودى فى المدينة ؟ ألا ينعمون بإقبال الجمهور ؟

روزنكرانتس : بل لم يعودوا كذلك !

هاملت : كيف حدث هذا ؟ هل علاهم الصدأ ؟ ٣٣٥

روزنكرانتس : لا يا سيدى ! بل لا يزالون يمارسون العمل بالأسلوب المعتاد ! ولكنْ تكونت فى المدينة فـرقة من الأطفـال - عشٌّ من صـغار الصقـور - تعلو أصواتهم على الجمـيع ، ويفوزون بالتصـفيق المدوّى ! لقد أصبحوا البدعة المسـتحسنة ، فباتوا فى عروضهم يهاجمون المسارح العامة ، كما يسمونها الآن ، ويسخرون منها أشد سخرية ، حتى ساءت سمـعة المسرح ، وأصبح الكثيرون ٣٤٠

من الفضـلاء ، من حملة السيـوف ، لا يكادون يجرؤون على ارتياده حَيَاءً مما قد يسمعونه من حملة الأقلام !

هاملت : عجبًا ؟ هل هم أطفـال ؟ من الذى يساندهم ؟ ومن يعولهم ؟ وهل يواصلـون هـذه الحـرفـة بعـد أن يكبـروا على الغناء فى ٣٤٥ الجوقة؟ وإذا اسـتمروا حتى يصبـحوا ممثلين بالغين ، وهذا هو الأرجح إذا لم يجـدوا مـوردًا أفـضل للرزق ، ألن يقـولوا إن المؤلفين الآن يسيـئون إليهم بدفـعهم إلى السـخرية ممن يمثلون مستقبلهم ؟

روزنكرانتس : الحق أن الصراعات بين الطرفين اشتدت أخيرًا ، بل ولا يرى ٣٥٠ الناس عيبًا فى حفزهمـا على ذلك ، ولقد شهدنا فترة لم يكن الجمهور يقبل فيها على العروض إلا إذا سخر كتاب مسرحيات الأطفال فيها من الشعراء ، أو سخِر الشعراء من الأطفال !

هاملت : هل هذا معقول ؟ ٣٥٥

جيلدنستيرن : لقد احتدم الخلاف وتضاربت الآراء !

هاملت : وهل يفوز الصبيان ؟

روزنكرانتس : نعم يا مولاى ! بل ويفوزون على هِرقل وبالكرة الأرضية التى يحملها !

هاملت : لا أجـد فى ذلك غرابة شـديدة ! فعمِّى الآن ملك الدنمرك !

والذين كانوا يسخرون منه فى حياة أبى قد يدفعون الآن عشرين ٣٦٠
دينارًا أو أربعين أو خمسين أو مائة ثمنًا لصورته المصغرة !
أقسم إن فى ذلك ما يتجاوز الطبيعة ، لو أن الفلسفة قادرة على
الكشف عنه !

(أصوات الأبواق تدوى)

جيلدنستيرن : ها هى الأبواق تعلن وصول الممثلين ! ٣٦٥

هاملت : أيها السيدان ! مرحبا بكما فى إلسينور ! فلنتصافح ! هذا من
تقاليد الترحيب ومراسم الحفاوة ! فلألتزم بها فى هذا السياق –
كى لا يبدو أن حفاوتى بالممثلين تزيد عن حفاوتى بكما ! ٣٧٠
وسوف تشهدان إلى أى مدى يكون ترحيبى بهم ! مرحبًا بكما
وإن كان عمّى الوالد وأُمّى العَمَّة مخدوعيْن !

جيلدنستيرن : فيم يا مولاى العزيز ؟

هاملت : لا يصيبنى الجنون إلا حين تهبّ الريح من الشمال الشمال
الغربى ! أما حين تهب من الجنوب فأستطيع التمييز بين الصقر ٣٧٥
والمنشار !

(يدخل بولونيوس)

بولونيوس : طابت أوقاتكم يا سادة !

هاملت : انتبه يا جيلدنستيرن ! وأنت أيضًا – كونًا آذانًا صاغية ! إن الرضيع العظيم الذى تريانه هناك لم يخرج بعد من لفافته !

روزنكرانتس : لعله عاد إليها ثانية، إذ يقولون إن الشيخ يمر بالطفولة مرتين ! ٣٨٠

هاملت : أتنبأ بأنه جاء ليخبرنى بوصول الممثلين . وسوف تريان ! – كما تقول حقًا سيدى ! كان ذلك صباح يوم الاثنين !

بولونيوس : مولاى ! لك عندى أنباء ! ٣٨٥

هاملت : مولاى ! لك عندى أنباء ! عندما كان روسكيوس ممثلاً فى روما –

بولونيوس : جاء الممثلون يا مولاى .

هاملت : قديه ! قديه !

بولونيوس : جاءوا بشرفى ٣٩٠

هاملت : "إِذَنْ جَاءَ كُلٌّ عَلَى ظَهْرِ جَحْشِهْ !"

بولونيوس : أفضل الممثلين فى العالم ! سواء فى المأساة أو الملهاة أو المسرحية التاريخية أو الرعوية ، أو الفكاهية الرعوية ، أو الرعوية التاريخية ، أو التاريخية المأسوية ، أو الرعوية المأسوية الفكاهية التاريخية ، سواء أكانت تراعى وحدة المكان أم التى لا تراعى أية وحدات ! لا يزيدون من أثقال الحزن فى ٣٩٥ مأساوات سنيكا ولا من خِفّةِ الروح فى ملهاوات پلاوتوس !

ولا يجيد غيرهم تقديم المسرحيات التى تراعى القواعد ، والتى

لا تراعيها على حد سواء !

هاملت : يا يفتاح ! يا قاضى بنى إسرائيل ! أى كنز كان لديك ! ٤٠٠

بولونيوس : أى كنز كان لديه يا مولاى ؟

هاملت : ألم تسمع بالأنشودة ؟

وَلَـهُ بِنْـتٌ حَسْنَاءُ وَحِيـدَهْ

ويُكِنُّ لَهَا حبًّا فاقَ حُـدُودَهْ

بولونيوس : [جانبًا] لا يفتأ يذكر بنتى ! ٤٠٥

هاملت : ألست على صواب يا يفتاح العجوز ؟

بولونيوس : إن تَدْعُنِى يفتاح يا مولاى فإن لى ابنةً أحبها حبًّا جمًّا

هاملت : لا ! لا يتبع هذا ذاك [بالضرورة] !

بولونيوس : ماذا يتبعه إذن يا مولاى ؟ ٤١٠

هاملت : ما يتبعه يأتى من بعده ! وهو البيت التالى :

بِمُصَادَفَةٍ - يَعْلَمُ ربّى ما كانْ !

وبعده كما تعلم :

يَحْدُثُ ما هُوَ محتومٌ للإنسانْ !

والفقرة الأولى من هذه الأنشودة الدينية سوف تدلك على المزيد ٤١٥

فقد أتى من يقاطعنى ويسلينى !

(يدخل الممثلون)

مرحبًا بكم يا أساتذة ! مرحبًا بكم جميعًا ! يسرنى أن أراكم
فى خير حال . أهلا بكم أيها الأصدقاء الأعزاء . . مرحبًا
يا صديقى القديم ! عجبًا ! وجهك ، منذ رأيتك آخر مرة ،
أصبحت تحدّه لحية ! أتراك أتيت لكى تتحدانى فى الدنمرك ؟ ٤٢٠
وأنت يا فتاتى وسيدتى أقسم بالبتول أنك أصبحت أقرب إلى
السماء بمقدار الكعب العالى ! أدعو الله ألا يكون صوتك قد
أصبح خشنًا فَيُرْفَضَ، مثل العملة الذهبية المشروخة عند الحافة!
أيها الأساتذة مرحبًا بكم جميعًا ! سنبدأ التمثيل فورًا ونقبل ٤٢٥
أى شىء - مثل الصيادين الفرنسيين الذين يطلقون الصّقور
وراء أى طائر يطير ! ولنبدأ بقطعة طويلة ! هيّا ! نريد أن
نتذوق مهارتكم ! هيا ولتكن قطعة مشبوبة العاطفة !

الممثل الأول : أى قطعة يا سيدى ؟

هاملت : سمعتك ذات يوم تلقى قطعة طويلة ، لكنها لم تقدم على ٤٣٠
المسرح قط ! أو لم يمثّلها أحدٌ إلاّ مرة واحدة ! لأنها من
مسرحية لم تعجب الجماهير ، كأنها الكافيار تقدمه للعامة !
ولكنها كانت مسرحية ممتازة فى نظرى ، وهو الرأى الذى أكده
من يفوقونى فى الحكم على مثل هذه الأشياء ، إذ كانت حسنة

التنظيم للمشاهد ، تجمع بين اللياقة والانضباط وبين البراعة فى ٤٣٥
التعبير ، وأذكر أن أحدهم قال إن النص يخلو من التوابل التى
تيسّر قبـول ما يصعب ، ومن أى شىء يدفع إلى اتهام المؤلف
بالتكلّف ، ثم قـال إنها تتسم بصـدق المعالجـة ، وهو الصدق ٤٤٠
الذى يُشيع الإحساس بالثقة إلـى جانب عذوبته ، وبأن جماله
مخلوق لا مصطنع . أحـببت فيها قطعه بصـفة خاصة - وهى
حديث إينياس إلى ديدو - وفى مكان ما منها، بصفة أخص ،
حيث يشير إلى مصـرع بريام . إن كنت تذكرها ، فابدأ بهذا
البيت - سأحاول أن أتذكره - ماذا يقول ؟ ماذا يقول ؟ ٤٤٥
"بيرُوسُ شَدِيدُ البَأْسْ ! كَالبَبْرِ الضَّارِى فى هِرْقَانْيا !"
لا لا ! ليـست هذه هى البـداية ، بـل تبـدأ القطعـة بوصف
بيروس ، هكذا :
والآنَ أَتَى بيرُوسُ شَدِيدُ البَأْسْ ، يتَحَصَّنُ بِدُرُوعٍ حَالِكَةٍ
فى حُلْكَةِ سُودِ نَوَايَاهُ ودَيْجُورِ اللَّيلْ
بَعْدَ قَضَاءِ البَارِحَةِ قُبُوعًا فى جَوْفِ حِصَانِ الأَقْدَارِ الخَشَبِىّ ٤٥٠
وَقَدْ لَطَّخَ بَشْرَتَهُ السَّوْدَاءَ المُرْعِبَةَ بِأَلْوَانٍ اكثرَ إِنْذَارًا بالشَّرّ
فاصْطَبَغَ مِنَ الرَّأْسِ إلى القَدَمِ بِلَوْنٍ قَانٍ أَحْوَى
من سَفْكِ دِمَاءِ الأَبِ والأُمّ وسَفْكِ دِمَاءِ بَنِين وبَنَاتْ

وتَجَمّدَ ذاكَ الدَّمُ أو نَضَجَ بِنيرانِ حَرائقِ طُرُقاتِ البَلْدَهْ
نيرانٌ أَلْقَتْ ضَوْءًا فتّاكًا مثلَ ضياءِ جَهَنَّمْ ٤٥٥
حتى تُرْشِدَهُ فى السَّعْيِ لمَقْتَلِ برِيَامْ ، صاحبِ طُرْوَادَهْ !
وانطَلَقَ بوَقْدَةِ تلْكَ النّيرانِ ووَقْدَةِ غَضَبٍ فى أَعْمَاقِهْ –
(وعلَيْهِ طِلاءٌ مِنْ دَمِ قَتْلاهُ المُتَخَثِّرْ
وبعَيْنَيْنِ تُشعّانِ الرُّعْبَ كَأَحْجَارِ اليَاقُوتِ الحَمْراءْ) –
انطَلَقَ ابنُ جَهَنَّمَ فى طَلَبِ رئيسِ البَلْدَةِ برِيَامْ ٤٦٠
حَاكِمِها والشَّيْخِ الأكْبَرْ !
أكمل أنت القطعة !

بولونيوس : قسمًا بالله يا مولاى لقد أحسنت الإلقاء وأحسنت اللهجة والتعبير !

الممثل ١ : لَمْ يَلْبَثْ أَنْ عثَرَ عَلَيْهِ وَقَدْ جَعَلَ يُوَجِّهُ لليُونَانِ الضَّرَبَاتِ
فلا تَصِلُ إليهمْ ! بلْ يَخْذُلُهُ سَيْفٌ عَاصٍ بَلَغَ من العُمْرِ عتيًّا ٤٦٥
لا يَبْلُغُ مَرْمَاهُ ولا يَنْهَضُ بأَوَامرِ يُمْنَاهْ !
كانَ نِزَالاً دونَ تكَافُؤْ ! أمّا بيرُوسْ ، فَقَدْ انْدَفَعَ إلى برِيَامْ
فإذا بالغَضَبِ الجَامحِ يَنْبُو بالسَّيْف !
لكنّ السَّيْفَ المُرْعِبَ شَقّ الجَوّ فَأَحْدَثَ ريحًا عاصفَةً أَلْقَتْ
بالشَّيْخِ الوَاهِنِ فَوْقَ الأَرْضْ ! وهنا انهَارَتْ قلعةُ إلْيُومْ ٤٧٠

فيما يُشْبِهُ فُقْدَانَ الوَعْيِ وقِمَّتُها تَأْكُلُها النِّيرانُ
وكما لو كَانَتْ شَعَرَتْ بالضَّرْبَةِ سَقَطَتْ مُحْدِثَةً صَخَبًا ذَا رَهْبَةْ
وبأصْوَاتٍ هَادِرَةٍ مُرْعِبةٍ أسَرَتْ أَسْمَاعَ بيرُوسَ
فَأصْغَــى بَلْ وتَجَمَّــدَ فى وَقْفَتِه !
يا عَجبًا ! هــذا السَّيفُ المرفوع بيُمْناه
لا يَهْوى فَوْقَ الشَّعْرِ الأشْيَبِ فى رَأْسِ الشَّيْخ ٤٧٥
بل يَلْتَصِقُ بمَوْقِعِه فى الجَوّ ويَتَجمّدْ ! وغَدَا بيروسُ
شبيهًا بالطَّاغيَةِ المَرْسُومِ بإحْدَى اللَّوْحَاتْ
إذْ ذُهِلَ عن القَصْدِ وأمْرِ الحَرْبِ فَلَمْ يَفْعَلْ شَيْئًا !
أرَأيْتَ إلَى ما يَسْبِقُ عاصِفَةً فى طَبَقَاتِ الجَوّ العُلْيَا
من صَمْتٍ وسكُونْ
إذْ تَقِفُ السُّحبُ وينْعَقِدُ لِسَانُ الرِّيحْ ، ٤٨٠
ويَسُودُ الأرْضَ خُمودٌ كَالمَوْتْ ،
فإذا بالرّعْدِ المُرْعِبِ يَقْصِفُ فَيُزَلْزِلُ كُلَّ الأجْوَاءِ
فَذَلكَ ما حَدَثَ الآنَ لبيرُوسْ بعد تَجَمُّدِه فى وَقْفَتِهِ تلْك
إذ هَبَّتْ رُوُحُ الثَّأْرِ بِهِ تَعْصِفُ فَغَدا صَارِمُهُ الدَّامِى
يَهْوِى فَوْقَ غَرِيمِهْ ، فى ضَرَبَاتٍ بَزَّتْ فى قَسْوَتِهَا ٤٨٥
ضَرَبَاتِ عَمَالِيقِ السيكلوپس ، ومَطَارِقُهُمْ تَهْوِى فَوْق السِّنْدَانِ

لِتَصْنَعَ بَعْضَ دُرُوعٍ إلهِ الحَرْبِ الصَّلْدَةِ أَبَدًا !
ابْتَعِدِى الآنَ إِذَنْ يا رَبَّةَ حَظٍّ دَاعِرَةٍ عَنَّا !
ولْتَجْتَمِعُوا يا أَرْبَابَ الكَوْنِ بِمَجْلِسِكُمْ وتُزِيلُوا عَنْها السُّلْطَانْ ! ٤٩٠
ولْتَتَحَطَّمْ أُطُرُ العَجَلَةِ فى يَدِهَا والقُضْبَانْ !
ولْيَتَدَحْرَجْ ما بَقِىَ من العَجَلَةِ فوقَ سُفُوحِ الخَضْرَاءِ
إلى الدَّرْكِ الأَسْفَلِ حيثُ مَقَرُّ الشَّيْطَانْ !

بولونيوس : قطعة أطول مما ينبغى !

هاملت : نرسلها إلى الحلاق إذن حتى يشذبها مع لحيتك ! [إلى الممثل] ٤٩٥
أكمل أرجوك ! إنه يريد رقصة بذيئة أو قصة ماجنة ، وإلا
غلبه النعاس ! أكمل ! انتقل إلى هيكوبا !

الممثل ١ : ولَكِنْ يا تُرَىَ مَنِ ذا الذى - يَا وَيْلَنَا - رَأَى المَلِيكَةَ المُلْتَفِعَهْ ؟

هاملت : قلت 'المليكة المُلْتَفِعَة' ؟

بولونيوس : تعبير طريف ! ٥٠٠

الممثل ١ : كانَتْ تَجْرِى حَافِيَةَ القَدَمَيْنِ هُنَا وهُنَاكْ !
من عَيْنَيْهَا فيضُ العَبَرَاتِ انْثَالَ فَكَادَ بانْ يُطفِئَ أَلْسِنَةَ النِّيرانْ !
ومكانَ التَّاجِ بِمَفْرِقِهَا وُضِعَتْ شِبْهُ عِصَابَهْ
وعَلَى الجِسْمِ المَنْحولِ وبَطْنٍ أَوْهَنَهَا الإِنْجَابُ الْتَفَّتْ بِطَانِيَهْ
كانَتْ وَجَدَتْهَا وبِهَا اسْتَتَرَتْ بَدَلاً مِنْ أَثْوَابِ المُلْك ! ٥٠٥

لم يَشْهَدْ هذا المَشْهَدَ أحَدٌ إلاَّ أفْتَى بِلِسانٍ يَقْطُرُ سُمًّا
بِخِيَانَةِ رَبَّةِ أقْدَارٍ وحُظُوظٍ قُلَّبْ !
لكنْ إنْ قُدِّرَ للأرْبَابِ بِأَعْيُنِهِمْ رُؤْيَتُها آنَئذٍ
عنْدَ مُشَاهَدَةِ الظَّافِرِ بيروس
يَلْهُو لَهْوَ الحِقْدِ بِسَيْفٍ فى يُمْنَاه ٥١٠
فَيُقَطِّعُ أوْصَالَ الزَّوْجِ المَقْتُولِ بِوَحْشِيَّهْ
وسماعُ صُرَاخِ المَرْأةِ يَدْوِى فَجأةْ
لامْتَلأ فُؤَادُ الأرْبَابِ بِحُزْنٍ ورِثَاءْ
ولَجَعَلُوا النَّجْمَ بِكُلِّ سَمَاءٍ يَذْرِفُ شَفَقَهْ
إلاّ إنْ كانَتْ تِلْكَ الأرْبَابْ
لا تَأْبَهُ لأُمُورِ البَشَرِ الفَانِينَ على الإطْلاَقْ !

بولونيوس : انظرْ إلَيْهِ وقَدْ تَبَدَّلَ لَوْنُهُ واغْرَوْرَقَتْ بالدَّمْعِ عَيْنَاهُ ! ٥١٥
يَكْفِى هَذَا أرْجُوكْ !

هاملت : يكفى ! أحسنت ! سـأتيح لك إلقاء باقى القطعـة فى القريب العاجل . يا مـولاى الكريم ! أرجو تدبيـر مكان إقامـة كريم لهؤلاء الممثـلين ! هل تسمعنى ؟ أرجو إكرام وفـادتهم ، فهم الخلاصة الموجـزة لأحداث العصر . وخـير لك أن ينقش على ٥٢٠

شاهد قبرك ما يذكرك بالسوء من أن يذكروك هم بالسوء وأنت فى قيد الحياة .

بولونيوس : مولاى سوف أعاملهم وفقًا لما هم جديرون به !

هاملت : لا بالله عليك ! بل أفضل من ذلك بكثير ! لو عاملت كل إنسان وفق ما هو جدير به لن يُفلت أحد من السياط ! عاملهم ٥٢٥ وَفق ما يمليه شرفك وسمو قدرك : فكلما نقص ما يستحقون زاد تقدير الناس لكرمك . امض بهم إلى الداخل .

بولونيوس : هيا يا سادة .

هاملت : امضوا معه أيها الأصدقاء . سوف نستمع إلى مسرحيةٍ ما غدًا! ٥٣٠ اسمعْ يا صديقى القديم : هل تستطيعون تقديم مسرحية مقتل جونزاجو ؟

الممثل الأول : نعم يا مولاى !

هاملت : إذن نستمع إليها فى مساء الغد . هل يمكنك إذا دعت الضرورة أن تحفظ قطعة من اثنى عشر أو ستة عشر بيتًا من الشعر ؟ ٥٣٥ وسوف أكتبها وأُدرجها فى سياق المسرحية! ألا تستطيع ذلك ؟

الممثل الأول : بلى يا مولاى .

هاملت : عظيم ! [إلى جميع الممثلين] اتبعوا هذا السيد الجليل وحذار أن تسخروا منه .

{يخرج بولونيوس والممثلون}

{إلى روزنكرانتس وجيلدنستيرن} يا صديقىّ العزيزين ! سوف ٥٤٠
أترككما حتى حلولِ الليل . مرحبًا بكما فى إلْسينور .

روزنكرانتس : مولاى الكريم !

{يخرج روزنكرانتس وجيلدنستيرن}

هاملت : والآنَ وَدَاعًا ! فى حِفْظِ الله ! أَصْبَحْتُ هُنَا وَحْدِى
ما أكْثَرَ ما أُشْبِهُ وَغْدًا أو عَبْدًا جَاهِلْ !
أفَلَيْسَ مِنَ المُذْهِلِ أنْ يَقِفَ الآنَ مُمَثِّلْ ٥٤٥
لِيُحَاكِيَ ما لَمْ يَحْدُثْ ، ويُمَثِّلَ وَهْمَ الغَضَبِ فَحَسبْ ،
فإذا هُوَ مُنْفَعِلٌ بالغَضَبِ ويُرْغِمُ كُلَّ حَوَاسِّهْ ،
حتّى تَتَشَكَّلَ طَائِعَةً فى صُورَةِ وَهْمِهْ ،
وإذا بالوَجْهِ عَلاَهُ شُحُوبْ ، وإذا بالدَّمْعِ يَسِيلْ ،
وإذَا بالمَظْهَرِ يُخْبِرُ عن شِبْهِ جُنُونٍ بالصَّوْتِ المُتَهَدِّجِ والحَرَكَهْ ٥٥٠
حتّى تَحْكِيَ ما صَوَّرَهُ الوَهْمْ ؟ وبلاَ سَبَبٍ فى الوَاقِعْ !
من أجْلِ هِكُوبَا ؟ ماذا تَعْنِى هَذِى المَرْأةُ لَهْ ؟ بلْ ماذَا يَعْنِيه لَهَا
حتّى يَذْرِفَ دَمْعًا فيها ؟ وتُرَى ماذا يَفْعَلُ لو كَانَ لَدَيْهِ الدَّافِعُ
فى دُنْيَا الوَاقِعِ لِلْغَضْبَةِ ودَوَاعِيها مِثْلِى ؟ ٥٥٥
أفَلاَ يُغْرِقُ هَذَا المَسْرَحَ بالدَّمْعِ الجَارِى ؟

ويَشُقُّ الآذَانَ بألفَاظٍ مُرْعِبَةِ الوَقْعْ
فيثيرُ جُنُونَ المُذْنِبِ او يُفْزِعُ كُلَّ بَرِيءْ
بـل قـد يَخْتَلِطُ الأمـرُ على الجَاهـلِ فَـتَزُوغُ الأبْصارْ . . وتحارُ الاسماعْ !
لكنّى . . ما أبْلَدَنى ! وَغْدٌ خَامِلْ ، أتَقَلّبُ فى كَنَفِ الأحْزَانْ ٥٦٠
كالضَّارِبِ فى دُنْيَا الأحْلاَمْ ،
لا أتَحَمَّلُ عِبْءَ قَضِيَّةِ عُمْرِى بَلْ لا أقْدِرُ أنْ أُفْصِحَ ، لا !
حتّى إنْصَافًا لمليكٍ سُلِبَ كِيَانَ المُلْكْ
بل سُلِبَ الرُّوحَ الغَالِيَةَ بأبْشَعِ أسْلُوبْ ! هَلْ صِرْتُ جَبَانًا ؟ ٥٦٥
لو كانَ هُنَالِكَ من يَدْعُونى نَذْلاً أوْ يَفْلَقُ رَأْسى فَلْقًا
او يَنْتِفُ هَذِى اللّحْيَةَ كىْ يَذْرُو شَعْرِىَ فى وَجْهى
او يَقْرِصُنى من أنفى ويُؤكّدُ انّى كَذّابٌ فى قَوْلى
من حَلْقى حتّى أعْمَاقِ الرِّئتيْن - مَنْ لِى بفَتىً يَفْعَلُ ذَلِكَ بى ! ٥٧٠
حقًّا ! أُقْسِمُ إنّى أتَقَبَّلُ ذلكَ كُلَّهْ ، إذ لا شَكَّ
بأنَّ الكَبِدَ لَدَىَّ كأكبادِ حَمَامٍ وَادِعْ ،
لا صَفْرَاءَ بها تُكْسِبُ طَعْمَ مَرَارَتِها للظُّلْمِ الفَادِحْ !
لَوْ لَمْ يكنْ الأمْرُ كذلك لَغَدَوْتُ فأسْمَنْتُ جَوَارِحَ هذا الجوِّ جميعًا ٥٧٥
بِبَقَايَا أحْشَاءِ العَبْدِ الآثِمْ ! السَّفّاحُ الدَّاعِرْ ! والوَغْدُ الفَاجِرْ !

مَنْ لا شَفَقَةَ فيه !

ما أخْوَنَهُ ما أخبَثَهُ ما أبْعَدَهُ عن طَبْعِ الإنْسَانْ !

أصْبَحْتُ حِمَارًا ! ما أَبْدَعَ هذا حَقًّا !

فأنَا ابنُ أبٍ مَحْبُوبٍ

لاقى مَصْرَعَهُ غَدْرًا ،

يَدْفَعُنى لِلثَّأرِ مَلاَئكَةُ الجَنَّةِ وشَيَاطِينُ جَهَنَّمْ ٥٨٠

لكنِّى لاَ أمْلِكُ إلاَّ التَّنفِيسَ عَنِ العِبْءِ الرَّازِحِ بالألْفَاظِ

كأنى عَاهِرةٌ مُنْحَطَهْ ، وأُهِيلُ سِبَابِى مِثْلَ المُومِسِ

أو مِثْلَ الخَادِمَةِ المَرْذُولَهْ ! تَبًّا لى ! ويحى !

هيّا يا عَقْلُ إلَى الفِعْلِ : كنتُ سَمِعْتُ بأنّ المُذْنِبَ إنْ

شَاهَدَ فى المَسْرَحِ عَمَلاً يَتَّسِمُ بِحِذْقٍ وبَرَاعَهْ ٥٨٥

قَدْ يَصْحُو فيهِ ضَمِيرُهْ ،

فَإِذَا بِالمُذْنِبِ يَعْتَرِفُ عَلَى الفَوْرِ بِذَنْبِهْ !

فالقَتْلُ وإنْ لَمْ يُفْصِحْ عن شَىْءٍ بِلِسَانِهْ ،

قد يُفْصِحُ بِوَسَائِلَ أُخْرَى مُدْهِشَةٍ عن ذَاتِهْ !

وإذَنْ سَأحُثُّ الفِرْقَةَ انْ تَعْرِضَ تَمْثِيلِيَّهْ ٥٩٠

تَتَضَمَّنُ تَصْوِيرَ جَرِيمَةِ قَتْلِ أبِى ، فى حَضْرَةِ عَمّى ،

ولَسَوْفَ أُرَاقِبُ مَظْهَرَهُ ، وسَأفْحَصُ كُلّ دَخَائِلِهِ ،

فإذَا ارتَعَدَ وأجْفَلْ ، فَسأعْرِفُ ما أفعلْ !

أفَلاَ يُحتَمَلُ بأنى حينَ رأيتُ الشَّبَحَ رأيتُ الشَّيْطَانَ المُتَمثِّلَ بِهْ ؟

فالشَّيْطَانُ لَدَيْهِ القُدْرَةُ حتَّى يَتَشكَّلَ فى أشْكَالٍ تَرْضَى عَنْها العَيْن ٥٩٥

والأرْجَحُ أنّ المَلْعُونَ رأىَ فى ضَعْفِى وكآبَةِ نَفْسِي

ما أغْرَاهُ بأنْ يَخْدَعَنى حتّى تَلْحَقَنِى اللَّعْنَةُ مِثْلَهْ

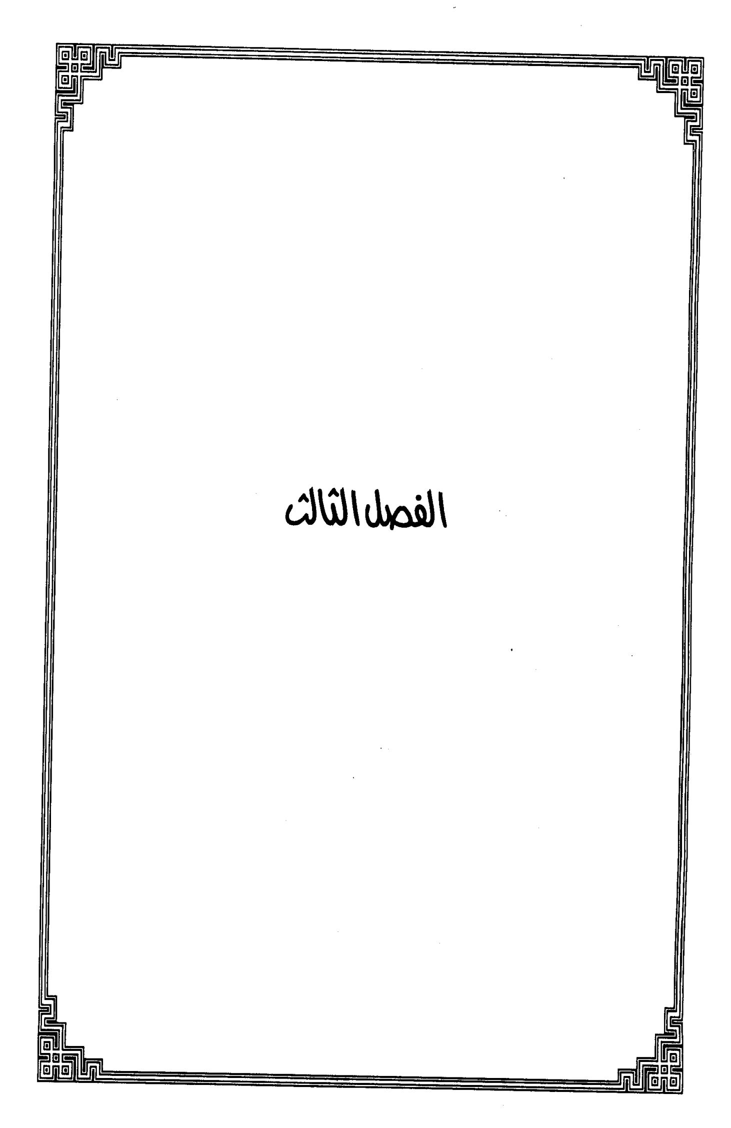
إذْ مَا أقْوَاهُ عَلَى اسْتغْلاَلِ الضَّعْفِ وأبْخِرَةِ الهَمّ !

لابُدّ إذَنْ مِنْ بُرْهَانٍ أقْوَى ممّا أدْلَى شَبَحُ اللَّيْلِ بِهِ !

التَّمْثيليَّةُ خَيْرُ سَبِيلٍ يكْشِفُ لى عَمّا يتَخَفَّى ٦٠٠

فى أعْمَاقِ ضَمِيرِ المَلِكِ الآنْ !

نهاية الفصل الثانى



الفصل الثالث

المشهد الأول

[يدخل الملك والملكة وبولونيوس ، وأوفيليا وروزنكرانتس وجيلدنسترن]

الملك : أَلَمْ تَسْتَطِيعَا بِأَىِّ سَبِيلٍ خِلاَلَ الحِوَارِ مَعَهْ
تَفَهُّمَ أَسْبَابِ مَا يَكْتَسِيهِ الفَتَى من خَبَلْ ؟
فَذَلِكَ خَلْطٌ يُعَكِّرُ صَفْوَ مَسِيرَةِ أَيَّامِهِ
بِجُنُونٍ خَطِيرٍ شَدِيدِ الهَوَجْ !

روزنكرانتس : هُوَ لا يُنْكِرُ أَنَّ بِدَاخِلِهِ إِحْسَاسًا مَا بِخَلَلْ ٥
أمّا الأَسْبَابُ فَلاَ يُفْصِحُ عَنْها أَبَدًا !

جيلدنستيرن : بَلْ لَمْ نَلْمَسْ فِيهِ قَبُولاً لِمُحَاوَلَةِ الكَشْفِ عن الأَسْبَاب
إِذْ كَانَ يَلُوذُ بِمَكْرِ جُنُونٍ يَعْصِمُهُ إِنْ نَحْنُ دَفَعْنَاهُ
إِلى الإِقْرَارِ بِوَاقِعِ حَالِه !

الملك : هَلْ رَحَّبَ بِكُمَا فِى اسْتِقْبَالِه ؟ ١٠

روزنكرانتس : تَرْحِيبًا يَجْدُرُ بِكَرِيمِ المَنْبتْ !

جيلدنستيرن : وإِنْ كانَ يَغْتَصِبُ التَّرْحِيبَ اغْتصَابا !

روزنكرانتس : كانَ ضَنِينًا بِحَدِيثِهْ ! حتى إنْ أَطْلَقَ لِلْقَوْلِ عِنَانَهْ
وَهُوَ يُجِيبُ عَلَى الأَسْئِلَه !

الملكة : أَلَمْ تَسْأَلاَهُ التَّفَرُّجَ والتَّسْلِيَهْ ؟ ١٥

روزنكرانتس : مولاتى ! صَادَفْنَا فِرْقَةَ تَمْثِيلٍ جَوَّالَهْ !
أَخْبَرْنَاهُ بِهَا فَبَدَا فى مَبْسَمِهِ البِشْر
ولَقَدْ حَلَّتْ تلْكَ الفِرْقَةُ بالقَصْرِ الآنْ
وأَظُنُّ بأنَّ لَدَيْهَا أمرًا أنْ تَعْرِضَ هَذِى ٢٠
اللَّيْلَةَ عَمَلاً تَمْثِيلِيًا يَشْهَدُهُ هاملت .

بولونيوس : هذَا صَحِيحْ ! وقَدْ رَجَانِى أنْ أَقُولَ إِنَّهُ
يَرْجُو جَلاَلَتَيْكُمَا أَنْ تَحْضرَا وتَشْهَدَا
أداءَ تِلْكَ المَسْرَحِيَّهْ !

الملك : عن طِيبِ خَاطِرْ ! وما أَشَدَّ ما يَسُرُّنِى أنْ
أَعْرِفَ اهْتِمَامَهُ بِذَلِكْ ! يا أيُّها الكَرِيمَانِ اعْمَلاَ عَلَى ٢٥
زِيَادَةِ اهْتِمَامِهِ بهذِهِ المَسَرَّاتِ البَهِيجَهْ !

روزنكرانتس : مولاىَ سَمْعًا وطَاعَهْ !

[يخرج روزنكرانتس وجيلدنستيرن]

الملك : حَبِيبَتِى يا جِرْتْرُودْ ! دَعِينَا وَحْدَنَا أيضًا !
إذْ إنَّنَا بَعَثْنَا فى تَكَتُّمٍ نَرْجُو حُضُورَ هَامْلِتْ

وعِنْدَمَا يَأتى يُقَابلُ الفَتَاةَ أُوفيلْيَا ٣٠
كأنها مُصَادَفَةً ! وسَوْفَ نَنْتَقِى مكَانًا صَالحًا
حتّى نُشاهِدَ الّذى يَدُور خِفيةً فَنَحْنُ جَاسُوسَانِ شَرْعِيّانْ،
وبَعْدَ انْ نُرَاقِبَ اللّقَاءَ نَسْتَطِيعُ الحُكْمَ حُكْمًا قَاطِعًا ،
وحَسْبَمَا يَدُلّنَا سُلُوكُهُ وَمَا يَقُولُهُ ، ٣٥
إنْ كَانَ دَاؤُهُ مَرَدُّهُ عَذَاب الحُبِّ أَمْ لا ؟

الملكة : أَنَا طَوْعُ الأَمْرْ !
أمّا أنْتِ أُوفيلْيا فَأنَا أتَمَنَّى بَلْ يُسْعِدُنى
انْ أعْلَمَ انّ مَحَاسِنَك الفَاتِنَةَ وَرَاءَ خَبَالِ العَقْلِ بهَامْلِتْ
ولِذَلكَ أرْجُو أنْ يَنْجَحَ تَأثيرُكِ فيه ٤٠
فَيَعُودَ إلى سابِقِ عَهْدِهْ
ونَجَاحُكِ سَوْفَ يَزِيدُكِ شَرَفًا ويَزِيدُهْ !

[تخرج الملكة]

بولونيوس : أُوفيلْيا ! سِيرِى عَلَى مَهَلٍ هُنَا ! مَوْلاَىَ لَوْ تَسْمَحْ !
فَلْنَخْتَبِئْ هُنَا – أوفيليا ! فَلْتَقْرَئِى هَذَا الكِتَابْ .
هَذَا التَّظَاهُرُ بالقِرَاءَةِ قد يُفَسِّرُ وَحْدَتَكْ ! ٤٥
ما أكْثَرَ انغمَاسِنَا بهذا الإثْمِ بلْ قَدْ أثْبَتَتْهُ طُولُ الخِبرْةِ !
فمظهرُ التَّقْوَى وما يَبْدو لَنَا من صَالِحِ الأعْمَالْ

قد يَجْعَلُ الشَّيْطَانَ نَفْسَهُ جَميلَ الطَّلْعَهْ !

الملك : [جانبًا] ما أَصْدَقَ الذى يَقُولُهْ !

وَمَا أَشَدَّ وَقْعَ سَوْطِ قَوْلِهِ على ضَميرِى ! ٥٠

بل إنّ خَدَّ العَاهِرَهْ ،

ذاكَ الّذى يَبْدُو مُزَيّنًا بأَصْبَاغِ المَسَاحِيقِ الكَثِيرَهْ

قَدْ لا يَزِيدُ قُبْحُهُ إنْ نَحْنُ قَارَنَّاهُ بالأَصْبَاغِ فَوْقَهُ

عن قُبْحِ ما فَعَلْتُ إنْ قَارَنْتُهُ بأَلْفَاظِى المُزَيَّنَهْ !

ما أَثْقَلَ العِبْءَ الّذى أَحْمِلُهُ !

بولونيوس : أَسْمَعُ هامْلِتْ قَادِمًا ! فَلْنَنْسَحِبْ يا مَوْلاَىْ ! ٥٥

[يخرج الملك وبولونيوس]

[يدخل هاملت]

هاملت : نَكُونُ يا تُرَى أَمْ لا نَكُونْ ؟ هَذَا هُوَ السُّؤَالْ !

فَهَلْ مِنَ الأَشْرَفِ لِلإنْسَانِ أنْ يُكَابِدَ النِّبَالَ والسِّهامَ عِنْدَمَا

تَرْمِى بِهَا أَقْدَارُهُ الرَّعْنَاءْ

أَمْ يَحْمِلُ السّلاحَ كىْ يُلْقِى بنَفْسِهِ

فى مَوْجِ بَحْرٍ هَائِجٍ مِنَ المَتَاعِبْ

وهكذا يَقْضِى عَلَيْها حينَ يَنْتَهِى

إلى المَوْتِ الذى قَدْ لا يَزِيدُ عن رُقَادْ ! ٦٠

وبالرُّقَادِ تَنْتَهِى كَمَا يُقَالُ أَوْجَاعُ الفُؤَادْ
وألفُ صَدْمَةٍ مِمّا تُوَرِّثُ الطَّبِيعَهْ
لِهَذِهِ الأَجْسَادْ !
وتلكَ ذِرْوَةٌ ما أَجْدَرَ الإِنْسَانَ أَنْ يَطْلُبَهَا ! مَوْتٌ هو الرُّقَادْ !
لكنَّ مَنْ يَنَامُ قَدْ تَعُودُهُ الأَحْلاَمْ ! وذَاكَ سِرُّ العَقَبَهْ ! ٦٥
إذْ إنَّ ما عَسَانَا أَنْ نَرَاهُ فى مَنَامِ رَقْدَةِ الأَبَدِيَّهْ
مِنْ بَعْدِ أنْ نُفْلِتَ مِنْ قُيودِنَا البَشَرِيَّهْ
يُرْغِمُنَا عَلَى التَّمَهُّلْ ! وذَاكَ أَصْلُ الكَارِثَهْ
تلكَ الّتى طَالَتْ بها الحَيَاةُ ثُمّ أَمْعَنَتْ فى طُولِها !
إذ مَنْ تُرَاهُ قَادِرًا عَلَى تَحَمُّلِ السِّيَاطِ والإذْلاَلِ مِنْ يَدِ الزَّمَانْ ٧٠
فى ظُلْمِ كُلِّ ظَالِمٍ وكُلِّ مَنْ يُصَعِّرُونَ الخَدَّ فى صَلاَفَةْ
ولَذْعَةِ الصُّدُودِ لِلْمُحِبِّ أو تَبَاطُؤِ العَدَالَهْ
وفى التَّعَجْرُفِ الّذى يُبْدِيهِ أَصْحَابُ المَنَاصِبْ
أَوْ الإهَانَاتِ الّتى يُلاَقِيها الكَرِيمُ صَابِرًا علَىَ يَدِ اللَّئِيمْ
إنْ كَانَ يَسْتَطِيعُ حَسْمَ الأَمْرِ بالخَنْجَرِ لاَ أَكْثَرْ ؟ ٧٥
مَنْ ذَا الّذِى يَرُومُ حَمْلَ أَثْقَالَ الحَيَاةِ المُضْنِيَهْ
وأَنْ يُكَابِدَ الأَنِينَ أو تَفَصُّدَ العَرَقْ

لَوْ لَمْ يكُنْ يَخَافُ ما يكُونُ بَعْدَ المَوْتِ فى
مَجَاهِلِ القُطْرِ الذى لا يَرْجِعُ المُسَافِرُونَ مِنْ تُخُومِهِ
فإنَّهُ خَوْفٌ مُحَيِّرٌ يُجَمِّدُ الإرادَهْ ٨٠
فَنُؤْثِرُ احتِمَالَ شَرٍّ نَأْلَفُهْ
عَلَى الفِرَارِ لِلَّذى لاَ نَعْرِفُهْ !
وهكَذَا فإنَّ وَعْيَنَا الدَّفِينْ . . يَحْكُمُ بالجُبْنِ عَلَيْنَا
حتى يَغِيضَ لَوْنُ عَزْمِنَا الفِطْرِىِّ فى أعْمَاقِنا
ونَكْتَسِى شُحُوبَ طَلْعَةَ الفِكْرِ العَلِيلْ ٨٥
بلْ إنَّ مَجْرى أعْظَمِ الفِعَالِ او تَيَّارَ أَسْمَى المُنْجَزَاتْ
لابُدَّ انْ يَضِلَّ او يُشَلَّ إنْ صَادَفَ تِلْكَ العَقَبَاتْ !
والآنَ لابُدَّ مِنَ الصَّمْتِ إذْ أتَتْ ذاتُ الجَمَالِ أُوفيليا !
أَيَّتُها الحُورِيَّهْ !
أَرْجُو بأنْ تَسْتَغْفِرِى لى فى صَلاَتِكِ عَنْ ذُنُوبِى كُلِّها !

اوفيليا : أهلاً بِمَوْلاىَ الكَرِيمِ وكيفَ حالُ سُمُوِّكُمْ ٩٠
فى هَذِهِ الأَيَّامْ ؟

هاملت : أشْكُرُكِ بكلِّ تَوَاضُعْ ! لاَ بأس !

اوفيليا : قَدْ كنتَ يا مَوْلاَىَ قَدْ أهْدَيْتَنى تَذْكَارَاتْ
وكُنْتُ مُنْذُ مُدَّةٍ أَتُوقُ أنْ أُعِيدَهَا إلَيْك !

هاملت : كلاّ ! إطلاقًا ! أنا ما أهديتك شيئًا قط ! ٩٥

اوفيليا : تعلمُ حقّ العلم مولاىَ المُبجَّل . . بأنّ ما أقولُهُ صحيحْ !

كَمَا أهديتَنى معَهَا منَ الكلمَاتِ ما فَاحَ عَبيرُهْ

فزادَ من قيمَةِ ما أهديتَ حقًّا ! أمّا وقدْ ذوَى شذَاهَا

فإنّنى أُريدُ أنْ أُعيدَهَا !

فأثمنُ الهدَايَا عندَ صَاحبِ القلْبِ النَبيلِ تَذْوى قيمتُهْ ١٠٠

إذَا تَحوّلَ الذى أهْدَى عَنِ الحَنَانِ واستَبَانَتْ قَسْوتُهْ !

ها هى ذى مولاى !

هاملت : ها ها ! حقا ؟ بالشرف ؟

اوفيليا : مولاى ؟

هاملت : هل أنت جميلة ؟ ١٠٥

اوفيليا : ماذا تعنى يا مولاى ؟

هاملت : أنك إن جمعت بين الشرف والجمال ، فيجب ألا يسمح شرفك بأى اقتراب من جمالك .

اوفيليا : وهل يستطيع الجمال يا مولاى أن يصاحب خيرًا من الشرف ؟ ١١٠

هاملت : حقا ! فطاقة الجمال على تحويل الشرف إلى دعارة ، أكبر من قوة الشرف على تحويل الجمال إلى نظير له . كان الناس يرون

غرابة فيما أقول ، ولكن الزمن قد أثبت صحته ! كنت أحبك
يومًا ما . ١١٥

اوفيليا : حقا يا مولاى ! هذا ما جعلتنى أعتقده

هاملت : ما كان ينبغى أن تصدقينى ! فلا تستطيع طبيعتنا أن تكتسب
مذاق الفضيلة 'بالتطعيم' .. كالشجرة التى تحتفظ ثمارها
بمذاقها مهما تُطَعَّمْ بفروع أخرى ! لم أكن أحبك !

اوفيليا : هذا يزيد من خديعتى . ١٢٠

هاملت : التحقى بديرٍ للراهبات . عجبًا ! أتريدين إنجاب من يرتكبون
الخطيئة ؟ وأنا نفسى أعيش حياة كريمة إلى حد معقول ! لكننى
أتهم ذاتى بأشياءَ تجعلنى أتمنى لو أن أمى لم تَلِدْنى ! فأنا
شديد الكبرياء ، ميّال للثأر ، بالغ الطموح ، ومن ثم فربما
ارتكبت من الآثام ما يعجز فكرى عن تصوره ، وخيالى عن ١٢٥
تشكيله ، ووقتى عن تنفيذه . ماذا ينبغى لأمثالى أن يفعلوا -
وهم يزحفون بين الأرض والسماء ؟ كُلُّنا وغدٌ أثيم !
لا تصدّقى أحدًا منا . والتحقى بالدير ! أين أبوك ؟ ١٣٠

اوفيليا : فى البيت يا مولاى .

هاملت : فليغلق على نفسه الأبواب حتى لا تبدو حماقاته خارج منزله.
الوداع .

اوفيليا : أُلطُفْ به أيها الرب الرحيم ! ١٣٥

هاملت : إذا حدث أن تَزَوَّجْتِ فاذكرى هذا البـلاء – واقبليه مهرًا : لن تسلمى من أحـاديث الإفك ولو كنت فى عفّـة الجليد وطـهارة الثلج ! اذهبى إلى أحد الأديـرة ! الوداع ! أما إذا لم يكن من الزواج بد ، فتـزوجى رجلاً أحمق ، فالعـقلاء يعرفون خـير ١٤٠ المعرفة كيف تَـنْبُتُ لهم بعد الزواج قرون ! اذهبى إلى الدير – ولا تتأخرى . الوداع !

اوفيليا : أعيدى رشده أيتها الملائكة !

هاملت : سمعتُ مـا يكفى عن صِبَاغَةِ وجوهكنّ . فـالله يمنحكنّ وجهًا واحدًا فـتصنعْنَ وجـهًا آخـر ! تَتَأَوَّدْنَ وتَتَـثَنَّيْنَ عند السّـير ، ١٤٥ وتَتَصَنّعنَ اللّثغ ، وتُطْلِقْنَ أسمـاءَ جديدةً على مخلوقاتِ الله ، وتَنْسِبْنَ الخـلاعة إلى الجهل ! تبًا لكُنَّ ! لم أعـد أطيقه ! بل دفع بى إلى الجـنون ! أقـول لا زواج بعـد الآن ! فـأمـا من تزوجوا بـالفعل فليظلوا فى قـيد الحـياة . . إلا واحـدًا ! وأما الآخرون فليظلوا كما هم . هيا إلى الدير ! اذهبى ! ١٥٠

[يخرج]

اوفيليا : لَهْفِى كَيْفَ هَوَى ذَاكَ العَقْلُ الأَسْمَى وتَحَطَّمْ !
العَالِمُ والجُنْدِىُّ ورَجُلُ القَصْر ،

رَبُّ القَلَمِ ورَبُّ السَّيْفِ ورَبُّ الألْحَاظْ !

زَهْرَةُ فِتْيانِ المَمْلَكَةِ الحَسْناءِ ومَعْقدُ آمَالِ الدَّوْلَهْ ١٥٥

مِرآةُ المَلْبَسِ للشُّبانِ وخَيْرُ مِثَالٍ لإهَابِ الإنْسَانْ

أكثرُ مَنْ يَتطَلَّعُ كُلُّ طَمُوحٍ فى الناسِ إليْهِ هَوَى ووَقَعْ !

وأنا أتْعَسُ كُلِّ نِسَاءِ الأرْضِ وأكْثَرُهُنَّ كَآبَهْ

كنتُ نَعِمْتُ بِشُهْدِ عُهُودِ الحُبِّ إذا صَدَحَتْ كالموسيقى فى فَمِهِ

فإذا بى أشْهَدُ هذا العَقْلَ السَّامى ، بل أرْفَعَ عَقْلٍ سَادَ بِإنْسَانْ ،

يُصْدِرُ أصْوَاتَ نَشَازٍ كالأجْرَاسِ العَذْبَةِ حِينَ يَغِيبُ تَوَافُقُها ١٦٠

وأرَى تِلْكَ الصُّورَةَ – مَنْ كانتْ زَهْرَتُهُ يَانِعَةً لَيْسَ تُبَارَى

فَغَدَتْ ذَابِلَةً صَوَّحَها لَفْحُ جُنُونِهْ !

ما أتْعَسَنِى انْ أشْهَدَ يَوْمًا مَا شَاهَدتُه

ثُمّ أرَى ما هُوَ فيه اليَوْم !

[يدخل الملك وبولونيوس]

الملك : الحبُّ ؟ لا ! إنَّ مَشَاعِرَهُ لا تَتَّجِهُ لِذَلِكْ

وحَدِيثُ الرَّجُلِ وإنْ أعْوَزَهُ المَنْطِقُ بَعْضَ الشَّىْءْ ١٦٥

لمْ يَكُ يُشْبِهُ أىَّ جُنُونْ ! بَلْ إنّ كَآبَتَهُ تَرْقُدُ

مِثْلَ الطَّيْرِ عَلَى شَىْءٍ فى دَاخِلِ نَفْسِهْ

لا شَكَّ سَيَفْقسُ أفْرَاخًا مِنْ أخْطَارْ !

ولقد حَاوَلْتُ الحَيْلُولَةَ دونَ وُقُوعِهْ

بِقَرَارٍ صَدَرَ عَلَى عَجَلٍ مِنّى يَقْضِى بِرَحِيلِهْ ١٧٠

وبِلاَ إِبْطَاءٍ لانجلترة

لِمُطَالَبَةِ المَلِكِ بِدَفْعِ المُتَأَخِّرِ مِنْ جِزْيَتِهِ

فَلَعَلَّ رُكوبَ البَحْرِ ورُؤْيَةَ أَقْطَارٍ مُخْتَلِفَهْ

بِمَشَاهِدِهَا الخَلاَّبَةِ أَنْ يَصْرِفَ عَنْهُ

ما قَرَّ ولاَ نَعْرِفُهُ فى قَلْبِهْ ١٧٥

وغَدَا يَتَرَدَّدُ فَيُلِحُّ عَلَى العَقْلِ فَيُخْرِجُهُ عَنْ طَبْعِهِ !

ما رَأْيُكَ فى هَذا ؟

بولونيوس : لا بَأْسَ بِهِ إطْلاقًا ! لكنّى أَعْتَقِدُ بِصِدْقٍ

أن أُصُولَ الحُزْنِ الأُولى نَشَأَتْ مما لاَقَاهُ من الصَّدِّ لِحُبِّهْ !

ما حالُكَ يا أوفيليا ؟ ١٨٠

لنْ نَطْلُبَ مِنْكِ رِوَايَةَ ما أَخْبَرَكِ بِهِ هَامْلِتْ

فَلَقَدْ أَنْصَتْنَا لِحَدِيثِكُمَا كُلِّهْ . يا مَوْلاَىَ افْعَلْ ما شِئْتَ ولكِنْ

أَقْتَرِحُ إذا وافَقْتَ بأن تَطْلُبَ من وَالِدَتِهْ

أَنْ تَنْفَرِدَ بِهِ بَعْدَ العَرْضِ التَّمْثِيلِىِّ

وتُطَالِبَهُ أَنْ يَكْشِفَ عَمّا يُحْزِنُهُ وتكونَ صَرِيحَهْ ١٨٥

وسَأَخْتَبِىءُ إذَا وَافَقْتُمْ حتى أَسْمَعَ كُلَّ حِوَارِهِمَا .

فإذَا لَمْ تَهْتَدِ لِلسِّرِّ لَدَيْهِ ، أرْسِلْهُ إلى انْجِلْتِرَّهْ
أوْ فاحْبِسْهُ بأىِّ مكَانٍ تَقْضِى حِكْمَتُكُمْ بِهْ !

الملك : لَسَوْفَ أفْعَلُ الّذِى أشَرْتَ بِهِ ! لا يَنْبَغِى تَجَاهُلُ الجُنُونِ
إنْ أصَابَ عَقْلَ العُظَمَاءْ ! ١٩٠

المشهد الثانى

[يدخل هاملت وثلاثة من الممثلين]

هاملت : أرجوك أن تلقى القطعة ، كما بينتُ لك ، بحيثُ تجرى بخفةٍ على لسانك ، أما إذا جعلت تتملّظُ بالحروف مثلما يفعل الكثير من الممثلين ، فالأفضل أن أدعو منادى المدينة لإلقاء كلامى ! ولا تبالغ فى تحريك يدك مثل المنشار فى الهواء ، هكذا ، بل عليك أن تلتزم التلطّف فى الحركة ؛ وحينما تنطلق ٥ عاطفتك الجياشة كالسيل أو كالعاصفة أو حتى - إن صح التعبير - كالزوبعة ، لابد أن تكتسب بالتعود القدرة على الاعتدال الذى يكفل السلاسة لها ! لكم يؤلمنى حتى الأعماق أن أسمع ممثلاً صاخبًا ذا شعر مستعار وهو يمزق عاطفةً ما تمزيقًا ، بل إلى خِرَقٍ صغيرةٍ حتى يشقَّ آذان النظارة من العامة ١٠ فى آخر الصالة، ومعظمهم لا يستطيع أن يتذوق إلا التمثيل

الصامت أو الضجة الفارغة ! أود لو أمرت بجلد مثل هذا الذى
يفوق صُرَاخُهُ أبطال مسرحيات الأسرار من 'تيرماجانت' إلى
'هيرود' ! أرجو أن تتجنب ذلك !

الممثل الأول : أعد سموكم بذلك ! ١٥

هاملت : لكن لا تسرف أيضًا فى الهدوء ! بل عليك بتحكيم العقل
بحيث تكون الحركة مناسبة للكلمة، والكلمة متسقة مع الحركة،
على أن تراعى بصفة خاصة ما تتسم به الطبيعة من اعتدال ،
فإن المبالغة فى أى شىء لا تحقق الغرض من التمثيل ، فالغاية ٢٠
منه - منذ منشئه وحتى الآن - أن يكون مرآة ، إذا جاز هذا
التعبير ، تعكس لنا الطبيعة ، فترى الفضيلة فيها ملامحها ،
وترى الرذيلة صورتها ، ونرى نحن شكل العصر وجوهر
الزمان . فإذا بالغت فى الأداء أو قصّرت فيه ، فقد تُسعد
الجهلاء ، لكنك قطعًا سوف تُحزن العقلاء ، وأنت توافقنى ٢٥
على أن رأى الحصيف يرجح رأى ملء مسرح كامل من
الآخرين . لقد شاهدت بعض الممثلين يمثلون ، وسمعت من
يثنى عليهم ثناءً بالغًا - وهم - ودون أن أُتّهمَ بالمروق - ٣٠
لا يتحدثون بنبرات المسيحى ولا يمشون مشية المسيحى ، بل
ولا الوثنى ، ولا أى إنسان على الإطلاق ! كانوا يتبخترون

ويصرخـون حتى ظننت أنهم لا ينتـمون للطبـيعة البـشرية ،
فكأنما حاول بعض الصُّنّاع محاكاتها ، فأساء إعداد نماذجه ! ٣٥

الممثل الأول : أظن أننا عالجنا ذلك إلى حد ما .

هاملت : لا بل عالجوه العـلاج الكامل ! ولا تدع من يلعب دور المهرج
يخرج عـلى النصّ المكتوب ! فـبعضـهم يضحك حـتى يدفع
بعض النظارة من التافهين إلى الضحك ، فيصرفَ الأذهان عن ٤٠
قضية مـهمة من قضايا المسرحيـة . هذا مسلك معيب ، ويدل
على طموح حقيـر فى نفس الأحمق الذى يسلكه . اذهبوا إذن
واستعدوا . ٤٥

[يخرج الممثلون]

[يدخل بولونيوس وروزنكرانتس وجيلدنستيرن]

ما الأخبار يا مولاى !؟ هل سيسمع الملك هذه المسرحية ؟

بولونيوس : بل والملكة أيضًا ! وعلى الفور !

[يخرج بولونيوس]

هاملت : اطلب من الممثلين أن يسرعوا
هل تذهبان لمساعدتهم فى الإسراع ؟ ٥٠

روزنكرانتس : أجل يا مولاى .

[يخرج روزنكرانتس وجيلدنستيرن]

هاملت : هوراشيو ! أين أنت ؟

[يدخل هوراشيو]

هوراشيو : هَا أَنَذَا مَوْلاَىَ المَحْبُوبْ . . فى خِدْمَتِكُمْ !

هاملت : يَا هُوراشيو ! إِنَّكَ خَيْرُ فَتىً مُتَّزِنِ النَفْس

فيمنْ صَادَفْتُ وعامَلْتُ من النّاسِ على مَرِّ حيَاتى ! ٥٥

هوراشيو : عَفْواَ مَوْلاَىَ المَحْبُوبْ !

هاملت : لا ! لا تَتَوَهَّمْ فى هذا أىَّ تَمَلّقْ !

إذْ مَاذَا أَرْجُو ان أكْسِبَهُ مِنْك ،

ومَالُكَ يقْتَصِرُ علىَ طِيبِ شَمَائِلَ وخِصَالٍ

تُطْعِمُكَ وتكْسُوكْ ! وعلاَمَ يُنافِقُ أحدٌ أىَّ الفُقَرَاءْ ؟

فَلْنَدَعْ الألْسِنَةَ المَعْسُولَةَ تَلْعَقْ أَهْلَ الأُبَّهَةِ الجَوْفَاءْ ! ٦٠

فالخانِعُ يَحْنِى مِفْصَلَ رُكْبَتِهِ الطَّيِّعَ دَوْمًا

حينَ يَرى فى المَلَقِ سَبِيلاً لِعَطَاءْ !

هل تَفْهَمُنى ؟ أمّا نَفْسى ، وهْى عَلَىَّ عَزِيزَهْ ،

فالآنَ ومُنْذُ غَدَتْ تَتَحكّمُ فيما تَطْلُبُ وتَشَاءْ

وتُمَيِّزُ بيْن سَمِينٍ أو غَثٍّ فِيمَنْ تَخْتَارُ من النّاسْ

لم تَصْطَفِ غَيرَكْ ، إذْ كنتَ الرَّجُلَ الصَّامِدْ ، ٦٥

من يتعرض لصروف الدهر فلا يضعف أو ينكص !

رَجُلٌ يَتَلَقَّى ضَرَبَاتِ القَدرِ الغَاشِمَةِ
وأيَّامَ الدَّهْرِ البَاسِمَةِ فَيَحْمَدُ فى الحَالَيْن الله !
بُورِكَ مَنْ يَتَمتَّعُ بِمُوَازَنَةٍ وبِمَزْجٍ حَقٍّ
بَيْنَ العَاطِفَةِ وبَيْنَ العَقْلِ ،
حتى لا يَغْدُوَ مِزْمَارًا لِلدَّهْرِ ٧٠
يُصْدِرُ مِنْهُ ما يَبْغِى مِنْ أَلْحَانْ !
أَرِنِى رَجُلاً لا تَسْتَعْبِدُهُ العَاطِفَةُ المَشْبُوبَهْ
وسَأُنْزِلُهُ فى سَوْدَاءِ القَلْبِ وأَعْمَاقِ فُؤَادِى
حيثُ نَزَلْتَ لَدَىَّ ! يَكْفِينَا ذَلِكَ فى هَذا البَابْ .
الليلةَ تُعْرَضُ عِنْدَ المَلِكِ هُنا تَمْثِيلِيَهْ ٧٥
فى أَحَدِ مَشَاهِدِهَا تَصْوِيرٌ لِظُروفٍ تُشْبِهُ ما أَخْبَرْتُكَ بِهْ
عنْ قَتْلِ أبى . وأنَا أَرْجُوكْ – حِينَ تُشَاهِدُ عَرْضَ المَشْهَدْ –
أن تَتَأَمَّلَ عَمِّى وتُطِيلَ التَرْكِيزَ بِكُلِّ حَوَاسِّكْ
فَإِذَا لَمْ يُفْصِحْ عمّا أخْفَاهُ مِنَ الإثْمْ ٨٠
عِنْدَ سَمَاعِ سُطُورٍ سَوْفَ أُحَدِّدُهَا لَكْ
كانَ الشَّبَحُ إذَنْ – ولقد شَاهَدَهُ كُلٌّ مِنّا – شَيْطَانًا مَلْعُونًا
وجميعُ خَوَاطِرِ وَهْمِى مِنْ نَسْجِ الشَّرِّ
حالكةً مثلَ الكُورِ الفَاحِمِ لِلْحَدَّادِ الأُسْطُورِى فُولْكَانْ !

راقِبْهُ مُرَاقَبَةً يَقِظَةً ! أمّا عَيْنَاىَ أنَا فَلَسَوْفَ تَظَلاّنِ
مُثَبَّتَيْنِ عَلَى وَجْهِهِ ! ولْنَتَقَابَلْ فيما بَعْدُ ونَتَشَاوَرْ ٨٥
أو نَتَبَادَلْ ما قَرَّ عَلَيْهِ الرَّأْىُ بِشَأْنِ مَلاَمحِ مَظْهَرِهِ .

هوراشيو : أتَعهّدُ يا مَوْلاَى بِألاَّ يُفْلِتَ مِنْ عَيْنِى شَىْءٌ يَخْتَلِسُهُ
أثناءَ العَرْضِ التّمثيلىِّ وإلاّ فَسَأَدْفَعُ عَنْهُ التَّعْوِيضَ اللاَّزِمْ !

}يدخل نافخو الأبواق وحاملو الطبول ، ويسمع صوت النفير{

هاملت : هَا هُمْ أُولاَءِ قَادِمُونَ لِلْمُشَاهَدَةْ ،
ولاَ أُرِيدُ أنْ يَبْدُو عَلَىَّ الاهْتِمَامْ ! إذْهَبْ وخُذْ مَكَانَكْ ! ٩٠

}يدخل الملك والملكة وبولونيوس وأوفيليا وروزنكرانتس وجيلدنستيرن ونبلاء من الحاشية مع حراس الملك الذين يحملون المشاعل{

الملك : ما حالُ ابنِ أَخِينَا هَامْلِتْ ؟

هاملت : فى خير حال فى الواقع ! أقتات بالهواء طعام الحرباء ! المحشو حشوًا بالوعود ! وهو ما لا يصلح طعامًا لتسمين الديوك !

الملك : ليس فى هذا ردٌّ على سؤالى يا هاملت ! فألفاظك لا تعنينى ! ٩٥

هاملت : بل لم تعد ألفاظى ! **}إلى بولونيوس{** مولاى ! تقول إنك سبق لك التمثيل فى الجامعة ؟

بولونيوس : صحيح يا مولاى ! وقالوا إننى ممثل جيد . ١٠٠

هاملت : ما الدور الذى مثلته ؟

بولونيوس : دور يوليوس قيصر . قتلونى فى الكابيتول . قتلنى بروتس

هاملت : لقد أتى فِعلاً وحشيًا بقتل مثل ذلك العِجْل الاكبر هناك ! ١٠٥
هل الممثلون جاهزون ؟

روزنكرانتس : نعم يا مولاى ! وينتظرون الإذن منك .

الملكة : تعال هنا يا ولدى الحبيب ! إجلس بجانبى يا هاملت !

هاملت : لا يا والدتى الكريمة ! هنا معدن ذو جاذبية أكبر !

[يتحول إلى أوفيليا]

بولونيوس : **[جانبًا إلى الملك]** آ . . ها ! هل سمعت هذا ؟

هاملت : **[يجلس على الأرض عند قدمى أوفيليا]** مولاتى ! هل أجلس ١١٠
فى حجرك ؟

اوفيليا : لا يا مولاى !

هاملت : أقصد أن أضع رأسى فى حجرك .

اوفيليا : نعم يا مولاى .

هاملت : هل تصورتِ أننى أقصد شيئًا فظًا ؟ ١١٥

اوفيليا : أنا لا أتصور شيئًا يا مولاى !

هاملت : تصور جميل أن ننام بين سيقان العذارى !

اوفيليا : ماذا تقصد يا مولاى ؟

هاملت : لا شيء !

اوفيليا : أنت مرحٌ يا مولاى ! ١٢٠

هاملت : من ؟ أنا ؟

اوفيليا : نعم يا مولاى !

هاملت : يا إلهى ! بل المؤلف الفكاهى الأوحد ! وهل على الإنسان إلا أن يمرح ؟ تأملى والدتى ! كم يبدو عليها السرور ولما يمض على وفاة والدى ساعتان ! ١٢٥

اوفيليا : بل ضعفا شهرين يا مولاى !

هاملت : هذا الوقت الطويل ؟ إذ فليلبس الشيطان ثياب الحداد ، ولألبس أنا حلة من فراء السمّور الثمين ! يالله ! ينقضى على وفاته شهران كاملان ولم ينسه أحد بعد ؟ فلنأمل إذن أن تعيش ذكرى الرجل العظيم نصف عام بعد موته ! لكن أقسم بالبتول ! إن عليه عندئذ أن يبنى الكنائس ، وإلا كان حظّه ١٣٠ النسيان مثل ممثل الحصان على المسرح ! والذى كتب على شاهد قبره "يا ويلتا يا ويلتا ! إن الحصان حَظُّه النسيان !"

[يُنْفَخُ فى البوق ويبدأ العرض الصامت]

[يدخل ملك وملكة وهما يتعانقان . تركع الملكة ، وتؤدى من الحركات ما يدل على حبها له . يساعدها على النهوض ثم يميل برأسه على جيدها ، ثم ينام على ربوة مزهرة . وعندما ترى أنه

نام تتركه ، وسرعان ما يدخل رجل آخر ، يخلع تاج الملك ،
ويقبل التاج ، ثم يصب سُمًّا فى أذنى النائم ويخرج . تعود
الملكة، وتجد الملك ميتًا ، فتظهر الحزن الشديد . يعود القاتل مع
ثلاثة أو أربعة ، ويبدو أنهم يعزونها ، ثم يحملون الجثة إلى
خارج المسرح . يقدم القاتل هدايا إلى الملكة ليخطب ودها .
تبدى الصدود أولاً ثم تقبل حبه فى النهاية}

{يخرجون}

اوفيليا : ما معنى ذلك يا مولاى ؟

هاملت : والبتول ! هذا خبث الشر ! ويشير إلى الأذى ! ١٣٥

اوفيليا : ربما كان فى هذا العرض ما يلمح إلى موضوع المسرحية

يدخل مقدم المسرحية (البرولوج)

هاملت : سنعرف من هذا الشخص، فالممثلون لا يستطيعون كتمان
شىء، بل سيكشفون لنا عن كل شىء .

اوفيليا : هل سيكشف لنا عن معنى ذلك العرض ؟

هاملت : نعم أو أى عرض آخر تعرضينه عليه ! فإذا لم تخجلى من ١٤٠
عرض ما تعرضين ، فلن يخجل من إخبارك بمعناه

اوفيليا : أنت بذئ ! بذئ ! سأشاهد المسرحية !

البرولوج : رَجَاؤُنَا أنْ تَسْمَعُوا مَأْسَاتَنَا

بالصَّبْـــر حتّـــى يَنْتَهـــي تَمْثِيلُنَا ١٤٥
ونَنْحَنِـــــى لِتَرْأَفُـــوا بِحَـــــالِنَا

[يخرج]

هاملت : هل هذه مقدمة مسرحية أم شعار ينقش على الخاتم ؟

اوفيليا : إنها قصيرة يا مولاى

هاملت : مثل حب المرأة !

[يدخل الممثلان اللذان يقومان بدور الملك والملكة]

ممثل الملك : أتَمّتْ مَسِيرةُ مَرْكَبَةِ الشَّمْسِ فينا ثَلاَثِينَ دَوْرَهْ ١٥٠
فَطَافَتْ بِمِلْحِ البِحَارِ وأرْضٍ مُـدَوَّرَةٍ كالكُـرَهْ
ودَارَتْ بِنَا عَشَرَاتُ البُدُورِ بِضَـوْءٍ لهـا مُسْتَعَارْ
ثلاثـينَ عَامًا وحَـوْلَ البَسِيطـةِ فـى ذا المَـدَارْ
وذَلِكَ منـذُ أتَانَا الغَـرَامُ لِيَرْبِطَ بَيْنَ الفُـؤَادَيْنِ حُبًّا !
وجاءَ الزَّوَاجُ بأقْدَسِ عَهْدٍ فَوَحَّدَنَا اليَوْمَ رُوحًا وقَلْبًا ١٥٥

ممثل الملكة : عَسَى أنْ نَعُـدَّ ثَلاَثِينَ دَوْرَةَ شَمْسٍ وبَـدْرٍ جَدِيـدْ
ولَمّا يَزَلْ فى الفُؤَادِ الغَرَامُ كما كانَ مُنْذُ زَمَانٍ بَعِيدْ
ولكنّنـى ذاتُ حُـزْنٍ لأنـك تَبْـدُو الغَـداةَ عَلِيـلاَ
مَضَتْ بَهْجَةُ النَّفْسِ والفَرْحُ زالَ وأخْشَى عَلَيْك قَلِيلا
ولكنّهُ إنْ تَكُـنْ بـى وَسَاوِسُ أو خَاطِـرَاتُ الظُّنُونْ ١٦٠

فَلاَ تَخْشَ يا سَيِّدِى أىَّ شَىْءٍ بِقَلْبٍ كئيبٍ حَزُونْ
فإنْ مَخَـاوِفَ قَلْبِ النِّسَاءِ تُوَازِى غَـرَامَ الفُؤَادْ
فإنْ ذَهَبَتْ زَالَ ذَاكَ الغَرَامُ وإنْ زَادَتِ اليَوْمَ زَادْ
وقد ثَبَتَ الْيَـومَ حُبِّى لَدَيْكَ وقَـامَ عَلَيْـهِ الدَّلِيـلْ
ومِقْدَارُ خَوْفِى يُوَازِى إذَنْ حُـبَّ قَلْبٍ هَوَاهُ أَصِيلْ ١٦٥
فَإنْ عَظُـمَ الحُـبُّ بَاتَتْ أَقَـلُّ الظُّنُونِ عَذَابًا أَليمَا
وإن عَظُمَتْ أىُّ تِلْكَ المَخَاوِفِ كانَ الغَرَامُ عَظِيمَا

ممثل الملك : أُؤَكِّـدُ أَنِّى سَأَرْحَـلُ عَنْـكِ حَبِيبَةَ قَلْبِـى قَـرِيبًا
فَطَاقَاتُ جِسْمِى تَذُوبُ وتَنْحَلُّ حَلاًّ عَجِيبًا غَرِيبًا
وسَوْفَ تَعِيشِينَ بَعْدِى بِهَذَا الْوُجُودِ البَدِيعْ ١٧٠
مُكَـرَّمَةً تَنْعَمِـينَ وتَلْقَيْنَ حُـبَّ الجَمِيـعْ
وقد تَجِدِين بَدِيلاً بِزَوْجٍ عَطُـوفٍ سَمِيـعْ !

ممثل الملكة : لا تُكْمِلْ أَرْجُوكَ فما أَبْشَعَ ذَلِكَ مِـن قَـوْلٍ مُرّ
لنْ يَأتِىَ حُبٌّ ثَانٍ إلاَّ إنْ خُنْتُ غَرامًا فى الصَّدْر
وحَقِيـقٌ بِى انْ أُلْعَنَ إنْ كـانَ غَرامِى يَتَبَدَّلْ
لا تَتَزَوَّجُ زَوْجًا آخَرَ إلاَّ مَنْ قَتَلَتْ زَوْجًا أَوَّلْ ! ١٧٥

هاملت : [جانبًا] بلْ ذلكَ قَوْلٌ كالحَنْظَلْ !

ممثل الملكة : فَدَوَافِعُ أىِّ زَوَاجٍ ثَانٍ لا تَعْدُو الطَّمَعَ المَارِقْ

فى مَالٍ أو عَـرَضِ الدُّنْيا دُونَ غَـرَامٍ صَادِقْ
بَلْ إنّـى لأُكَرِّرُ قَتْـلَ الزَّوْجِ الأوَّلِ فِعْـلاً
إن قَبَّلَنى الزَّوْجُ الثّانى بِفِرَاشِى أَصْلاً ! ١٨٠

ممثل الملك : أَعْتَقِدُ بِأنّ كَلاَمَكِ يَصْدُرُ عَنْ صِدْقٍ أَوْ حَزْمْ
لكِـنْ مـا أكْثَرَ أنْ نَنْقُضَ ما قَـرَّ عَلَيْهِ العَـزْمْ
ما العَزْمُ سِـوَى عَبْدٍ يَخْضَـعُ للذّاكـرةِ وللنّسْيانْ
يُولَدُ مَشْبُوبًا لكنْ لا يَلْبَثُ أنْ يَخْبُوَ فى الإنْسَانْ
كالفَاكِهَـةِ الفَجَّةِ قَـدْ تَلْتَصِـقُ الآنَ بِغُصْـنٍ فَيْنَـانْ ١٨٥
فَإذَا نَضَجَتْ سَقَطَتْ دُونَ مَسَاسٍ أو هَزٍّ للأغْصَانْ
والمحتـومُ إذَنْ ألاَّ يَفِـىَ الإنْسَانُ بِشَـىْءٍ قَـالَ بِـهِ
كَمَدِينٍ يُغْفِلُ تَسْدِيدَ القَرْضِ إذا كانَ الدَّائِنُ جَيْبَهْ !
قدْ نَتَعَهّدُ انْ نَفْعَلَ شَيْئًا فى فَوْرَةِ عَاطِفَةٍ مَشْبُوبَهْ
فَإذَا خَبَتِ العَاطِفَـةُ رَأَيْتَ عَزِيمَتَنَا الأُولَى مَسْلُوبَهْ ١٩٠
بلْ إنَّ تَطَرُّفَنَا فى الحُزْنِ او الفَرَحِ المُنْثَالْ
سَيُدَمِّرُ أَيَّهُمَا مَعَ مَا قَدْ يَأتِيهِ مِـنَ الأفْعَالْ
فَنَرَى الأحْـزَانَ مكَـانَ الفَـرَحِ تَنُـوحُ أَشَـدَّ نُـوَاحْ
ولأتْفَهِ أَسْبابٍ نَشْهَدُ فَرَحَ الأحْزَانِ وحُزْنَ الأفْرَاحْ !
الدُّنْيَا لَنْ تَبْقَى لِلأَبَدِ ولَيْسَ لَنَا انْ نَسْتَغْرِبْ ١٩٥

أنْ يَتَغَيّر حُبُّ القَلْب . . بِتَغَيُّرِ أقْدَارٍ قُلَّبْ !
ما زِلْنَا نَسْأَلُ حَتّى الآنَ ودُونَ صَحِيحِ جَوَابْ :
أَيُّهُمَا يَتْبَعُ صَاحِبَهُ قَدَرُ الدُّنْيَا أَمْ حُبُّ الأحْبَابْ ؟
إنْ يَسْقُطْ رَجُلٌ ذُو جَاهٍ جَافَاهُ جَمِيعُ الأصْحَابْ
أو يُثْرِ المُعْدِمُ يَجِدِ الأعْدَاءَ وقَدْ بَاتُوا أحْبَابْ ٢٠٠
فَإِلَى هَذَا الحَدّ يَكُونُ الحُبُّ هُوَ التَّابِعُ لِلأقْدَارْ
فَالمُوسِرُ لن يُعْوِزَهُ أبدًا بَعْضُ صَدِيقٍ بَارّ
والمُعْدِمُ إنْ يَخْبَرْ يومًا صِدْقَ صَدِيقٍ رِيَاءْ
يَجْعَلْهُ - وعَلَى الفَوْرِ - قَرِينًا للأعْدَاءْ
لكِنْ فَلأُكْمِلْ قَوْلِي مِنْ حَيْثُ بَدَأتُ وبِالمَنْطِقْ ٢٠٥
ما أكثرَ مَا يتَعَارَضُ قَصْدُ الإنْسَانِ مَعَ الأقْدَارِ فَيُخْفِقْ
ولِذَا يُحْبَطُ دَوْمًا ما دَبَّرْنَاهُ ويَنْهَارْ
فالفِكْرُ لَنَا لَكِنَّا لا نَمْلِكُ تَحْقِيقَ الأفْكَارْ
تَعْتَقِدِينَ الآنَ بِغَيْرِ زواجٍ آخَرَ فى المُسْتَقْبَلْ
لكنّ كَلامَكِ سَوْفَ يَمُوتُ بِموْتِ الزَّوْجِ الأوَّلْ ٢١٠

ممثل الملكة : فَلْتَحْرِمْنِى الأرْضُ غِذَائِى
وسَمَاءُ الكَوْنِ ضِيَائِى
ولأُحْرَمْ بِنَهَارِى مِنْ أيَّةِ فَرْحَةْ

وبليلى من أية راحة

وليتحولْ لليأسِ يقينى ورجائى

فأعش راهبةً فى محبسِ دير نَاءٍ

وليتغلبْ كلُّ عدوٍّ يطمسُ وجهَ الفرحِ ٢١٥

عَلَى الخيرِ فيمحقه محقًا

حتّى أشهدَ فى الدُّنيا والآخرةِ شقاءً موصولاً حقًا

إنْ كنتُ غداةَ ترمُّلْ

أتزوّجُ بعْدَ الزّوْجِ الأوّلْ

هاملت : مَاذَا لو نَقَضتْ هَذَا العهْدَ الآنْ !

ممثل الملك : ذَلكَ عهدٌ جدُّ وثيقٍ ، ٢٢٠

فَدعينى يا حُبّى بَعْضَ الوَقْتِ هُنا فى البُستانْ

إذ أشعُرُ بتثاقُلِ رُوحى كالوَسْنَانْ

وأوَدُّ التّرْويحَ بنَوْمٍ يُذْهِبُ كدَّ نَهَارِ الإنْسانْ !

ممثل الملكة : أرْجُو بِأنْ يُهَدْهِدَ النُّعَاسُ ذِهْنَكْ

ولا يُفَرِّقُ الحَظُّ العَبُوسُ فى غَدٍ بَيْنِى وبَيْنَكْ !

[ينام وتخرج الممثلة]

هاملت : سيدتى ! هل أعجبتك المسرحية؟

الملك : أظن أن المرأة تبالغ فى وعودها ! ٢٢٥

هاملت : ولكنها ستفى بالوعد !

الملك : هل سمعت قصة المسرحية من قبل ؟ أليس فيها أى إساءة ؟

هاملت : لا لا ! إنه مجرد مزاح - سُمٌّ فى مزاح ! ليست بها أية إساءة على الإطلاق ! ٢٣٠

الملك : وما عنوان المسرحية ؟

هاملت : "مصيدة الفأر" - على سبيل المجاز ! وهى تصور جريمة قتل وقعت فى مدينة ڤيينا ، وجونزاجو هو اسم الدوق ، وباپتيستا اسم زوجته ، على نحو ما سوف تراه الآن . إنها تصور جريمة خبيثة ، ولكن ذلك لا يهمنا ! فجلالتكم ونحن من ذوى ٢٣٥ النفوس الطاهرة ولن نضطرب لمرآها . فليضطرب من تشقل الأوزار كاهله ، أما نحن فكواهلنا بريئة !

[يدخل لوسيانوس]

هذا يدعى لوسيانوس ، وهو ابن أخى الملك .

اوفيليا : كأنك تقوم بدور الجوقة يا مولاى ! ٢٤٠

هاملت : أستطيع أن أشرح ما يدور بينك وبين حبيبك إذا رأيتكما كالدمى التى تتدلى فى مسرح العرائس !

اوفيليا : أنت حاد اللسان يا مولاى ! حاد اللسان !

هاملت : لسوف تتألمين إذا حاولت إزالة حِدَّتِهْ !

اوفيليا : تعبير أحسن ومعناه أسوأ ! ٢٤٥

هاملت : فهكذا تتعهد الزوجة بالإخلاص للزوج عند القران - إن تحسّن حاله أو ساء ثم تنكث بالعهد ! فلتبدأ أيها القاتل ! كفّ عن حركات وجهك السخيفة وابدأ ! هيا ! فالغراب الناعق يصرخ طلبًا للثأر !

لوسيانوس : أفكَارى سُودٌ ويَمِينى مُتَأهِّبَةٌ ولَدَىَّ السُّمُّ النَّاقِعْ
وظُروفى سَانِحَةٌ إذْ لا يَشْهَدُنى مَخْلُوقٌ والوَقْتُ إذَنْ نَاجِعْ ! ٢٥٠
مَزْجى بمزَيجٍ ذِى خُبْثٍ جُمِعَتْ من أعْشَابِ اللَّيْلِ عنَاصِرُهُ جَمْعًا
يا مَنْ لُوِّثْتَ ثَلاثًا باللَّعْنَةِ من هيكَاتَ إذا نَفَخَتْ فيه نَقْعًا
دعْ سِحْرَ طَبيعتكَ بِقُدْرَتكَ الجَبَّارَةِ يَعْمَلْ فَوْرًا
ولْتَسْلُبْ روحَ صَحِيحِ البَدَنِ فَيَتَجرَّعْ مَوْتًا مُرًّا

[يصب السم فى آذان النائم]

هاملت : إنه يقتله بالسم فى الحديقة طمعًا فى ملكه ! اسمه جونزاجو ، ٢٥٥ والقصة مكتوبة بلغة إيطالية رفيعة . وسوف ترى على الفور كيف يحظى القاتل بحب زوجة جونزاجو !

اوفيليا : نهض الملك

هاملت : عجبًا ! أفزعته طلقةٌ لا رصاصَ فيها ؟ ٢٦٠

الملكة : كيف حال مولاى ؟

بولونيوس : أوقفوا عرض المسرحية !

الملك : أحضروا بعض المصابيح ! هيا بنا !

بولونيوس : المصابيح ! الأنوار الأنوار !

[يخرج الجميع ما عدا هاملت وهوراشيو]

هاملت : فَلْيَذْرِفِ الظَّبْىُ المُصَابُ دُمُوعَ حُزْنٍ لِلْمَآلْ ٢٦٥

وَلْيَلْعَــبِ الغَــزَالُ إنْ يَكُــنْ خَلِىَّ البَالْ

أَقْدَارُنَا تَقْضِى بِسُهْدٍ أوِ بنَوْمٍ فـى اللَّيَالِى

فَتَفِــرُّ دُنْيَـانَا أَمَامَنَا بِـــذَا المِنْـــوَالِ !

ألا ترى أن نجاحى يا سـيدى [هذه الليلة] كفيل بمشـاركتى فى إحدى فرق التـمثيل ؟ أقصد إذا خـاننى الحظ ؟ وكل ما يبقى ٢٧٠ هو أن أزين هامتى بغابة من الريش مثلهم ، وأن أضع وردتين على حذائى المكشوف ؟

هوراشيو : بل نصف مشاركة فقط !

هاملت : بل المشاركة بنصيب كامل !

فَهَلْ عَلِمْتَ يا دَامُونْ ؟ يا أيّها الرَّاعِى الأمين ٢٧٥

بِأنَّ هَـذِى الدَّوْلَةَ التى بِنَا تَنْهارْ

قَدْ كـانَ جُوفُ الرَّبِّ حَاكِمَهَا هُنا مُنْذ سِنِينْ ؟

والآنَ يَحْكُمُها لَنَا حَقًّا - رقيـعْ !

هوراشيو : ليتك حافظت على القافية !

هاملت : يا هوراشيو الكريم ! إن كلمة الشبح لى تعدل ألف جنيه ! هل لاحظت ما جرى ؟ ٢٨٠

هوراشيو : على خير وجه يا مولاى !

هاملت : عندما تطرّق الحديث إلى السم ؟

هوراشيو : لاحَظْتُه بدقّة بالغة يا مولاى !

هاملت : آ . . ها . . آتوا لنا ببعض الموسيقى ! هيا ! هاتوا المزامير ! ٢٨٥

إذْ لَوْ أَبْدَى المَلِكُ نُفوراً مِنْ تِلْكَ المَلْهَاة

فَالأَرْجَـــحُ أَلاَّ تُسْعِـــدَهُ أَنْغَـامُ الآلاَتْ

تعالوا ! اعزفوا بعض الموسيقى !

(يدخل روزنكرانتس وجيلدنستيرن)

جيلدنستيرن : مولاى الكريم ! هل تسمح لى بكلمة معك ؟

هاملت : بل بقصة كاملة أيها السيد ! ٢٩٠

جيلدنستيرن : الملك يا سيدى -

هاملت : نعم يا سيدى ! ماذا بشأنه ؟

جيلدنستيرن : معتكفٌ ومُنْحرِفُ المِزاج إلى أقصى درجة !

هاملت : من الشراب يا سيدى ؟

جيلدنستيرن : لا يا مولاى ! بل من مرارة الغضب ! ٢٩٥

هاملت : كان الأجدر بك فى حكمتك أن تخبر الطبيب بذلك ! لكن أن
تطلب منى تطهير الجسم من العِلّة معناه زيادة مرارته !

جيلدنستيرن : يا مولاى الكريم ! أرجوك تَحَدّثْ بحديثٍ أفهمُهُ ولا تخرج ٣٠٠
هذا الخروج الغريب عن موضوعنا !

هاملت : إنى هادئ يا سيدى ! هاتِ ما عندك .

جيلدنستيرن : الملكة والدتك تكابد عذابًا نفسيًا بالغًا - وقد أرسلتنى إليك .

هاملت : مرحبًا بك . ٣٠٥

جيلدنستيرن : لا يا مولاى الكريم ! ما هذا بالكرم الأصيل فى الرد ! أرجوك
أن تعطينى إجابة صحيحة حتى أنفذ أوامر والدتك ! وإلا
فسوف أستأذنك فى العودة وتنتهى مهمتى ! ٣١٠

هاملت : لا أستطيع يا سيدى !

روزنكرانتس : ماذا يا مولاى ؟

هاملت : أن أعطيك إجابة صحيحة ، لأن عقلى معتل ! ولكن لك
يا سيدى أن تنال منى الإجابة التى أستطيعها - وفقًا لطلبك ،
أو لأوامر أمى كما تقول . وإذن لا داعى للإفاضة ، ولندخل ٣١٥
فى الموضوع . والدتى - كنت تقول -

روزنكرانتس : تقول إن سلوكك قد أثار حيرتها ودهشتها !

هاملت : يالى من ولد رائع استطاع أن يدفع أمه إلى هذه الدهشة !
لكن أليس هناك ما يتبع دهشة هذه الأم ؟ أفصح ! ٣٢٠

روزنكرانتس : إنها تريد أن تتحدث إليك فى غرفتها الخاصة قبل أن تأوى إلى الفراش !

هاملت : سوف نطيع ، ولو كانت أُمًّا لى عشر مرات ! هل لديك مهمة أخرى معنا ؟ ٣٢٥

روزنكرانتس : مولاى ! كنت تحبنى فى يوم من الأيام !

هاملت : وما زلت أحبك - قسمًا بهاتين اليدين اللتين قد تسرقان !

روزنكرانتس : مولاى الكريم ! ما سرّ عِلّتك ؟ ألا تغلق الباب حقا على حريتك نفسها إذا أنت لم تَبُحْ للصّديق بأحزانك ؟ ٣٣٠

هاملت : طريق الترقىّ مسدودٌ أمامى !

روزنكرانتس : كيف تقول هذا والملك نفسه قد وعدك بخلافته على عرش الدنمرك ؟

هاملت : نعم يا سيدى ! لكن - كما يقول المثل - "إلى أن يجئ الترياق من العراق . . ."

وهو مثل قديمٌ بالٍ ! ٣٣٥

[يدخل الممثلون ومعهم المزامير]

ها قد أتت المزامير ! دعنى أرى أحدها - ودعنى أحادثك على انفراد ! لماذا تحاول أن تَضَعَ نَفْسَكَ فى مَهَبّ الريح منّى ، كأنك صيّاد يريد أن يوقع بالفريسة فى الشباك ؟

جيلدنستيرن : مولاى ! إن كان قيامى بالواجب قد تجاسر فتجاوز الحد ،
فالسبب هو حبى الفائق ! ٣٤٠

هاملت : لم أفهم ذلك خير الفهم ! هل تستطيع أن تعزف على هذا المزمار ؟

جيلدنستيرن : لا يا مولاى !

هاملت : أرجوك !

جيلدنستيرن : صدقنى لا أعرف ! ٣٤٥

هاملت : أتوسل إليك !

جيلدنستيرن : لا أعرف أى شىء عنه !

هاملت : العزف فى سهولة الكذب ! ضع أصابعك فوق هذه الفتحات ،
وكذلك إبهامك ، ثم ارفع بعضها وأنت تنفخ بفمك ،
وسوف تصدر أجمل الألحان ! انظر ! هذه هى الفتحات . ٣٥٠

جيلدنستيرن : لكننى لا أستطيع أن أتحكم فيها حتى تصدر أية ألحان متوافقة!
ليست لدىّ المهارة !

هاملت : عجبًا ! انظر كيف تحطّ من قدرى ! إنك تريد أن تعزف
وتلعب علىّ أنا ، وأن تعرف فتحات أنغامى ، وأن تنتزع قلب ٣٥٥
أسرارى ، فتجعلنى أُصْدِرُ السُّلَّمَ الموسيقىّ كله من أخفض
الأصوات إلى أحَدِّها ، وأمامك هذه الآلة الصغيرة ، العامرة

بالموسيقى وذات الصوت الرائع ، لكنك تعجز عن دفعها
للكلام ! بالله عليك ! هل تظن أن اللعب علىّ أسهل من
اللعب على المزمار ؟ مهما تعتبرنى من آلات موسيقية أخرى ، ٣٦٠
ومهما تضعْ أصابعك على مواقع نغماتى ، فلن تستطيع أن
تلعب علىّ !

[يدخل بولونيوس]

بارك الله فيك أيها السيد !

بولونيوس : مولاى ! الملكة تريد أن تحادثك ، وعلى الفور ! ٣٦٥

هاملت : هل ترى تلك السحابة التى تكاد تشبه الجمل ؟

بولونيوس : بحق الصلاة نعم ! تشبه الجمل حقا !

هاملت : يخيل إلىّ أنها تشبه ابن عرس ! ٣٧٠

بولونيوس : ظهرها مثل ابن عرس !

هاملت : أو مثل الحوت ؟

بولونيوس : بل مثل الحوت تمامًا !

هاملت : إذن سوف آتى لمقابلة أمىّ على الفور - **[جانبًا]** إنهم يخادعوننى ٣٧٥
إلى ما فوق طاقتى ! - سآتى على الفور !

بولونيوس : سأخبرها بذلك .

[يخرج]

هاملت : ما أسهل أن أقول على الفور ! دعونى وحدى أيها الأصدقاء .

[يخرج الجميع ما عدا هاملت]

هاملت : قَدْ جَاءَ هَزِيعُ اللَّيْلِ بِسِحْرِ السَّحَرَةِ فانفَتَحَتْ أَفْوَاهُ قُبُورِ المَوْتَى
وجَهَنَّمُ بَثَّتْ أَنْفَاسًا تُفْعِمُ دُنْيَانَا بِشُرُورِ العَدْوَى ! ٣٨٠
وإخَالُ بِأَنِّى أَقْدِرُ أَنْ أَجْرَعَ [كالساحرة] دِمَاءَ الجَسَدِ الحَارّْ
أو آتِىَ أَفْعَالاً بَشِعهْ . . يَرْتَعِدُ نَهَارُ الكَوْنِ لِمرْآهَا !
مهلاً مهلاً! الآنَ إلى أمىّ . لا تَفْقِدْ يا قَلْبُ طَبِيعَتَكَ البَشَرِيّهْ !
لا تَسْمَحْ بِشَمَائِلِ نَيْرون [قاتلِ والدته]
أن تَقْرَبَ هَذَا الصَّدْرَ الصُّلْبَ الصَّامِدْ ! ٣٨٥
ولْتَكُنِ القَسْوَةُ فى لَفْظِى دُونَ خُرُوجٍ عَنْ فِطْرَةِ قَلْبِى
وكَفَى بالأَلْفَاظِ خَنَاجِرَ دُونَ خَنَاجِرْ !
وبِذَلِكَ يُنكِرُ قَلْبِى ما يُبْدِيهِ لِسَانِى ، ولِسَانِى يُنْكِرُ قَلْبِى !
بلْ مَهْمَا يَبْلُغْ لَوْمِى بالأَلْفَاظِ لَهَا أوْ تَوْبِيخِى ،
فَمُحَالٌ أنْ يَقْبَلَ قَلْبِى أنْ أُثْبِتَ صِدْقَ الأَقْوالِ بِأَيَّةِ أَفْعَالْ ! ٣٩٠

[يخرج]

المشهد الثالث

[يدخل الملك وروزنكرانتس وجيلدنستيرن]

الملك : لا يُعْجِبُنِى مَا حَلَّ بِهِ ولَنْ أكونَ آمنًا على سَلاَمَتِنَا إذا

أرخيتُ للجُنُون عِنْدَهُ الزِّمَامْ ! وهكذا استَعدًّا للرَّحيلْ !
فَسَوْفَ تَصْحَبَانِه إلى إنْجلترا !
سأنْتهي منْ أمْرِ تكْليفكُمَا عَلَى عَجَلْ ،
إذ لا نُطيقُ أنْ نُعَرِّضَ العَرْشَ المكينَ للْمَخَاطِرِ القَرِيبَهْ ٥
تِلْكَ التى يُنْبِتُها الجُنُون فى جَبِينِه مِنْ سَاعَةٍ لأُخْرَى !

جيلدنستيرن : لنْ نَتَوَانَى فى التَّجْهيزِ لِذَلكْ !
ما أقْدَسَ خَشْيَتَكُمْ بلْ مَا أقْرَبَهَا للتَّقْوىَ
إذْ تَبْغُونَ الأمْنَ لأعْدَادٍ لا تُحْصَى
تَحْيَا بل تكْسبُ ما يأْتيهَا منْ رِزْقٍ فى ظِلِّ جَلاَلَتِكُمْ ! ١٠

روزنكرانتس : إنّ عَلَى الفَرْدِ الواحدِ أن يَحْشِدَ كُلَّ قُوَى العَقْلِ وكُلَّ دُرُوعِهْ
كىْ يَدْرَأَ كُلَّ أذًى عن ذَاتِهْ ،
وإذَنْ ما بَالُكَ يا مَوْلاَىَ بِرُوحٍ تَعْتَمِدُ على صِحَّتِها وسَلاَمَتِهَا
أرواحُ كَثِيرِينَ سِوَاهَا ؟ فالْمُلْكُ جَلاَلٌ لا يَفْنَى وَحْدَهْ
بلْ هُوَ كالدَّوَّامَةِ يُغْرِقُ مَعَهُ كُلَّ قَرِيبٍ مِنْه ١٥
أو قُلْ هُوَ يُشْبِهُ أضْخَمَ عَجَلَهْ
ثُبِّتَتْ فَوْقَ القِمَّةِ مِنْ جَبَلٍ سَامِقْ
والْتَصَقَتْ والْتَحَمَتْ بالأسْلاكِ الكُبْرى فى العَجَلَة
عَشْرَةُ آلافِ القِطَعِ الصُّغْرى وتَوَابِعُهَا !

فإذا سقطت تلك العَجَلَةُ سَقَطَتْ كُلُّ القِطَعِ المَرْبُوطَةِ فيها ٢٠

وتَوَابِعُها الصُّغْرىَ فانْحَدَرَتْ تَهْوِى فى صَخَبٍ هَادِرْ !

ما صَعَّدَ مَلِكٌ يومًا زَفْرَهْ

إلاَّ صَاحَبَهَا فى صَدْرِ النَّاسِ زَفِيرٌ وأنِينْ !

الملك : أَرْجُوكُمَا تَجَهّزَا للرِّحْلَةِ التِى أُرِيدُهَا عَلَى عَجَلْ

لابُدّ من إلْقَاءِ هَذَا الخَوْفِ فى الأَصْفَادْ ٢٥

وهْوَ الذى يَهِيمُ الآن مُطْلَقَ السَّاقَيْنِ أنَّى شَاءْ !

روزنكرانتس : بَلْ سَوْفَ نَمْضى مُسْرِعَيْن !

[يخرج روزنكرانتس وجيلدنستيرن]

[يدخل بولونيوس]

بولونيوس : هاملت يَمْضِى يا مَوْلاَىَ الآن إلى غُرْفَةِ وَالِدَتِهْ

وسأُخْفِى نَفْسِى خَلْفَ سِتَارٍ فى الغُرْفَةِ حتّى أسْمَعَ ما يَجْرِى !

كُلِّى ثِقَةٌ أنّ المَلِكَةَ سَوْفَ تُؤَنّبُهُ وتَلُومُهْ

وكما قُلْتَ - وما أَحْكَمَ قَوْلَكْ - ٣٠

ما أنْسَبَ أنْ يَسْتَرِقَ السَّمْعَ إلى هَامْلِتْ شخصٌ آخَرْ

فالفِطْرَةُ تَجْعَلُ قلبَ الأُمّ يَمِيلُ ويَتَحَيَّزْ

والآنَ وَدَاعًا لَكَ يا مَوْلاَىْ !

ولَسَوْفَ أَمُرُّ عَلَيْكَ قُبَيْلَ ذَهَابِكَ لِلْمَخْدَعْ

حتّى أُخبِرَكَ بِمَا يَطْرَأ !

الملك : شُكْرًا إذَنْ يا سيّدى العَزِيز ! ٣٥

[يخرج بولونيوس]

كلوديوس : يارَبّ إنّ جَرِيمَتى خَبِيثَةٌ يَفُوحُ رِيحُها إلى السَّمَاءْ !
حلّتْ بِها أُولَى وأَقْدَمُ لَعْنَةٍ - قَتْلُ الأخِ الشَّقِيقْ !
إنى عَجَزْتُ عَنِ الدُّعَاءِ بِمَغْفِرَهْ - حتّى وإنْ كانَ اشْتِيَاقِى
لا يَقِلُّ عنْ إرَادَتى لَهَا فى حِدَّتِهْ ،
لكنّ إحْسَاسِى بِذَنْبِى يَغْلِبُ العَزْمَ الحَدِيدْ : ٤٠
كَأنّنى أجْفَلْتُ إذْ وَاجَهْتُ وَاجِبَيْن
وحِرْتُ فِيمَا أبْدأُ القِيَامَ بِهْ ،
وهكَذَا أهْمَلْتُ كُلاً منْهما ! الآنَ فَلْنَقُلْ بأنَ هَذِه اليَدَ المَلْعُونَهْ
تَخَضَّبَتْ فاسْتَفْحَلَتْ بِمَا عَرَاهَا مَن دَمِ الأخِ الشَّقِيقْ ،
ألَيْسَ فى سَمائِنَا الرَّحِيمةِ الغَيْثُ الّذى يكْفِى لِغَسْلِهَا ٤٥
حتّى تَعُودَ فى بَيَاضِ الثّلْجِ ؟ ومَا الّذِى يُجْتَنَى مِنَ الرَّحْمهْ
غيرُ التّصَدّى لِذُنُوبِ المُذْنِبِينْ ؟
وما الّذى يُجْنَى مِنَ الصَّلاةِ غَيْرُ طَاقَتَيْن -
الطَّاقَةُ التى تَنْهىَ عَنْ الآثَامِ قَبْلَ أنْ تَقَعْ ،
ونِعْمَةُ الغُفْرانِ إن سَقَطْنا ! يَحِقُّ لِى إذَنْ أنْ أبْتَهِجْ ! ٥٠

لكنّ جُرْمِى مُرْتَكَبْ ! تُرَى أىُّ الدُّعَاءِ صَالِحٌ إذن فى حَالَتِى ؟
فَهَلْ أَقُولُ رَبِّ اغْفِرْ جَرِيمَةَ القَتْلِ الأَثِيمَهْ ؟
لا أَسْتَطِيعُ ذَلكْ ! إذْ لا يَزَالُ فى يَدِى
كلُّ الَّذِى غَنِمْتُهُ مِنَ الجَرِيمَهْ :
تَاجِى ، طُمُوحِى ، ثم زَوْجَتِى المَلِيكَهْ ! ٥٥
فكيفَ بالغُفْرانِ إنْ كانَتْ ثِمَارُ الجُرْمِ فى يَدِى ؟
فى مَجْرَيَاتِ دُنْيَانَا التى يَعْتَادُها الفَسَادْ
قد تَسْتَطِيعُ أَيْدِى الآثِمِينَ إنْ تَحَلَّتْ بالذَّهَبْ
أن تَخْدَعَ العَدَالَهْ ! بل رُبَّ غُنْمِ آثِمِ ، فِيمَا نَرَى ،
يَبْتَاعِ مَجْرَىَ العَدْلِ نَفْسَه ! لكنّ ذَاكَ لا يَكُونُ فى السَّمَاءْ ٦٠
هناكَ لا غِشٌّ وَلاَ تَحَايُلْ ! وكُلُّ فعلٍ يكْتَسِى حَقِيقَتَهْ !
وإذْ بِنَا بِالحَقِّ مُرْغَمِين أنْ نُواجِهَ الخَطَايَا صَاغِرِينْ
وهُنَّ شَاهِدَاتٌ فى حُضُورِنَا عَلَيْنَا .
ماذَا إذَنْ ؟ ماذَا تَبَقَّى لى ؟
أقولُ ماذَا تَسْتَطِيعُ التَّوْبَهْ ؟ وما الَّذِى تَعْجَزُ عَنْه ؟ ٦٥
ماذَا تُرى فى طَوْقِها وقد غَدَوْتُ عَاجِزًا عنْ التَّوْبَةْ ؟
يا بُؤْسَ حَالِى ! يا لَلسَّوَادِ فى صَدْرِى بِحُلْكَةِ الهَلاَكْ !
يا رُوحِىَ التى صِيدَتْ كَطَيْرٍ حطَّ فَوْقَ فَخٍّ فِيهِ صَمْغْ

ويَزْدَادُ التِصَاقًا كُلّما زَادَ التَّملُّصْ ! الغَوْثَ يا مَلاَئِكَةْ !

واجتَهِدُوا من أجْلِى ! وأنْتُمَا يا رُكْبَتَىَّ يا عَنِيدَتَيْن . . إلى الرُّكُوعْ ! ٧٠

ولَيْتَ فُولاَذَ النِّيَاطِ فيكَ يا فُؤَادِى أنْ يَلِينْ

وأنْ يَعُودَ مِثْلَ قَلْبِ مولودٍ لتوِّه رَضِيعْ ! وربَّما تَحَسَّنَتْ أحْوَالُنَا

فى آخِرِ المَطَافْ .

[يركع ليصلى]

هاملت : ما أنْسَبَ أنْ أضْرِبَ ضَرْبَتِىَ الآنْ ، وَهُوَ يُصَلّى !

وإذَنْ أقْتُلُهُ الآنْ !

[يجرد سيفه]

وإذَنْ يَمْضِى لِلْجَنّهْ !

وبِذلكَ آخُذُ بالثَّأْرْ ؟ هَذَا أمْرٌ يَدْعُو للنَّظَرِ وللتَّفْكِيرْ .

يَقْتُلُ هذا الشِّريرُ أبى، ومُقَابِلُ ذلكْ، ٧٥

وأنَا ولدُ المَقْتُولِ الأوْحَدْ،

أُرْسِلُ هَذَا الشِّرِّيرَ إلىَ الجَنَّة ! عَجَبًا ! لكأنّى استُؤْجِرْتُ

ونِلْتُ الأجْرَ لِكَىْ أفْعَلَ ذَلكْ ، لا أنْ آخُذَ بِالثَّأْرْ !

قَدْ قَتَلَ أبى وَسْطَ مَلَذَّاتِ الحِسّ ، دُونَ صِيَامٍ وتَطَهُّرْ ، ٨٠

وخَطَايَاهُ جَمِيعًا يَانعةٌ مِثْلُ ربيعٍ يَحْفِلُ بالأزْهَارْ

هَلْ يَعْلَمُ إلاّ البارئُ كيفَ يكونُ حِسَابُ الوَالِدْ ؟

أما نَحْنَ عَلَى قَدْرِ تَصَوُّرِنَا وحُدُودِ الفِكْرِ لَدَيْنَا فَنَرَى
ما يَجْعَلُهُ جِدَّ عَسِيرْ . هلْ يَعْنِى القَتْلُ الآنْ أخْذِى بالثَّأر ؟
أيكونُ قِصَاصِى أثْنَاءَ تَطَهُّرِهِ وقَدْ اكْتَمَل اسْتِعْدَادُهْ ٨٥
وتَجَهَّزَ لِلرِّحْلَةِ بِصَلاَتِهْ ؟ كَلاَّ ! عُدْ يا سَيْفُ إلى غِمْدِكَ
وانْشُدْ وَقْتًا آخَرَ أنْكَى وأشَدَّ وَبَالاً لقِصَاصِى !
إن طَغَتْ النَّشْوَةُ بالخَمْرِ على عَقْلِهْ ،
أو فى سَوْرَةِ غَضَبِهْ ،
أو فى أعْطَافِ حَرَامِ المُتْعَةِ بِفِرَاشِهْ ، ٩٠
أَوْ وَهْوَ يَسُبُّ ويَشْتُمُ فى اللَّهْوِ أو المَيْسِرِ ، أو يَفْعَلُ فِعْلاً
لا نَكْهَةَ لِلْوَرَعِ ولاَ أىّ خَلاَصٍ فيه !
اضْرِبْه إذَنْ فى تِلْكَ اللَّحْظَةِ يَسْقُطْ مُنْقَلِبًا فى النَّارْ !
وتُحِيقُ اللَّعْنَةُ بالرُّوحِ وتَكْتَسِبُ سَوَادَ جَهَنَّمْ !
وَالِدَتِى تَنْتَظِرُ مَجِيئِى . ودَوَاءُ صَلاَتِكَ لَنْ يُجْدِى
إلاّ فى مَدّ لَيَالِى عِلَّتِكَ ومَرَضِكْ .

[يخرج]

الملك : كَلِمَاتِى تَصْعَدُ لَكِنَّ الأفْكَارَ تظلُّ على الارضِ [يفعلى الطَّالِح]
لا يُرفَعُ لله الكَلِمُ الطيبُ إلاّ إنْ صَاحَبَهُ فِكْرٌ صالحْ

[يخرج]

المشهد الرابع

[تدخل الملكة مع پولونيوس]

پولونيوس : لَنْ يَلْبَثْ أنْ يَأْتِى الآنْ ! كُونِى بَالِغَةَ الحَزْمِ مَعَهْ :
قُولِى إنَّ ألاَعِيبَ الخَبَلِ المُصْطَنَعَةِ قد زَادَتْ عَمَّا نَحْتَمِلُهْ
وبأنّ جلاَلَتكُمْ تَحْمِينَهْ – ودرَأْت كَثِيرَ أَذَىً عَنْه !
أعْتَزِمُ الصَّمْتَ بِهَذَا المَخْبَأ ! ورَجَائى أنْ تَلْتَزِمى بِصَرِيحِ القَوْلْ!

الملكة : أَعِدُكَ أنْ أَلْتَزِمَ بِذَلِكْ ! لا تَخْشَ إذَنْ شَيْئًا ! ٥
اخْتَبِئ الآنَ فَإنِّى أَسْمَعُهُ قَادِمْ !

[يختبئ پولونيوس خلف الستار]

[يدخل هاملت]

هاملت : والآنَ يا أُمِّى ! مَاذَا تُرِيدِينْ ؟

الملكة : لَقَدْ أَسَأْتَ يا هَامْلتْ إلىَ أَبِيكَ بَالغَ الإسَاءَهْ !

هاملت : لَقَدْ أَسَأْتِ يا أُمِّى إِلَى أَبِى . . وبَالِغَ الإسَاءَهْ !

الملكة : دَعِ العَبَثْ ! وَلاَ تُجِبْ بِذَلِكَ اللِّسَانِ الأَخْرَقْ ! ١٠

هاملت : دَعِى الرَّفَثْ ! لاَ تَسْأَلِى بِذَلِكَ اللِّسَانِ الأَخْبَثْ !

الملكة : مَاذَا دَهَاكَ يا هَامْلتْ ؟

هاملت : ماذا تَعْنِينْ ؟

الملكة : تُرَى نَسِيت مَنْ أنَا ؟

هاملت : لاَ والصَّليبِ ما نَسِيتُ ! أنْتِ المَليكةُ ،
وزوجةٌ لأخي زَوْجِكِ ، وأنْتِ أيضًا -
يا لَيْتَ أنّكِ لَمْ تكُونِي - أمّي ! ١٥

الملكة : أهكَذَا ؟ إذَنْ سآتي بالذينَ يَسْتَطيعُونَ الحَديثَ مَعَكَ !

[تحاول الخروج فيمنعها]

هاملت : دَعِي عَنْكِ الهُرَاءَ واجْلِسِي ! لَنْ تَبْرَحي مَقْعَدَكِ !
بَلْ لَنْ تُغَادِري المكَان قَبْلَ أنْ آتي بِمرآةٍ أُريكِ فيها
صُورَةَ لِسَريرَتِكِ !

الملكة : ماذا سَتَفْعَلُ ؟ أتُريدُ أنْ تَقْتُلَني ؟ النَّجْدَة ! النَّجْدَهْ ! ٢٠

بولونيوس : [من خلف الستار] النَّجْدَةَ النَّجْدَهْ !

هاملت : ماذَا ماذَا ؟ فَأْرٌ ؟ أقْتُلُهُ وبِدينَارٍ وَاحِدْ ! مَاتْ !

[يطعنه بسيفه من خلال الستار]

بولونيوس : [من خلف الستار] آهٍ . . قُتِلْتُ !

الملكة : وَيْلاَهُ ماذا فَعَلْتَ ؟

هاملت : لا أدْرِي . . أهُوَ المَلِكُ ؟ ٢٥

[يزيح الستار فيكشف عن بولونيوس القتيل]

الملكة : يا لَهُ مِنْ طَيْش ! يا لَسَفْكٍ مُنْكَرٍ للدَّمْ !

هاملت : سفكُ دمٍ !؟ يكادُ أنْ يكونَ مُنْكرًا يا أُمِّيَ الكَريمَهْ

كقتل مَلْكٍ والزَّوَاجِ من أخيهْ !

الملكة : كقتل مَلِكْ ؟

هاملت : حَقًّا يا سَيِّدَتِي ! هَذَا ما قُلْتُهْ ! ٣٠

[يزيح الستار فيرى بولونيوس مقتولاً]

يا أَحْمَقُ يا أَخْرَقُ يا بَائسُ يا مُتَطَفِّلْ . . حانَ وَدَاعُكْ !

كنتُ أَظُنُّكَ مَنْ هُوَ خَيْرٌ منك ! فَلْتَقْبَلْ ما كَتَبَتْهُ الأَقْدَارْ

ها أَنْتَ تَرَى أَنَّ شَدِيدَ فُضُولِكَ يَأْتِي بالأَخْطَارْ

[إلى والدته]

كُفِّي عَنْ عَصْرِ يَدَيْكِ . التَزِمِي الصَّمْتَ واجْلِسِي

ودَعِينِي أَعْصُرْ قَلْبَكْ . . إنْ يَكُ لا يَمْتَنِعُ عَلَى الحِسّ ٣٥

أيْ إنْ لم يَكُ مَلْعُونُ العَادَةِ قَدْ حَوَّلَهُ لِنُحَاسٍ مُصْمَتْ

فَتَدَرَّعَ ضِدَّ نَفَاذِ الإِحْسَاسِ إِلَيْه !

الملكة : ماذا تُرَاىَ فَعَلْتُ حتى جَاءَنِي لِسَانُكَ الجَسُورُ بالسِّبَابْ ؟

هاملت : فَعَلْتِ ما مِنْ شَأْنِهِ طَمْسُ الحَيَاءِ فِي جَمَالِهِ ورِقَّتِهْ ٤٠

فَعَلْتِ مَا يَرَى النِّفَاقَ صِنْوًا لِلْفَضِيلَهْ

وما يُحِيلُ وَرْدَةَ الجَبِينِ النَّاصِعِ الجَمِيلِ فِي مُحَيَّا العَاشِقِ البَرِئْ

وَصْمَةً كَوَصْمَةِ البَغَايَا ، وما يُحِيلُ كُلَّ عَهْدٍ بالوَفَاءِ فِي الزَّوَاجِ

أَيْمَانًا كَأَيْمَانِ المُقَامِرِينَ الحَانِثَهْ !

بَلْ مَا يُفَرِّغُ العَهْدَ الوثيقَ مِنْ رُوحِهْ ! ٤٥
حتّى غَدَا الدِّينُ الجَميلُ أَلْفَاظًا مُشَوَّشَهْ !
هذى السَّمَاءُ وَجْهُها قد امْتُقِعْ
بإزَاء ما يَجْرِى على الأرْضِ السَّميكَةِ المُرَكَّبَهْ
كأنَّمَا دَنَا قِيَامُ السَّاعَهْ ، ٥٠
أَوْ أنّ فِكْرَنَا السَّقِيمَ يُثْقِلُ السَّماءَ بالهُمُومْ !

الملكة : وَيْلِى ! ماذا تَعْتَزِمُ الآنَ بأنْ تَفْعَلَ
بِزَئيرٍ وَهديرٍ مثلِ هَزِيمِ الرَّعْدِ يُمَهِّدُ لَهْ ؟

هاملت : فَلْتُبْصِرْ عَيْنُكِ هَذِى الصُّورَةَ ولْتَتَأَمَّلْ تلكَ الأُخْرَى
إنّهُمَا رَسْمَانِ لأخَوَيْنِ شقيقَيْن
ما أكْمَلَ هَذَا الحُسْنَ الجَالسَ فَوْقَ جَبِينِ الأوَّلْ : ٥٥
خُصُلاتٌ مِنْ شَعْرِ إلهِ الشَّمْسْ – هَايبيرِيُونْ ،
وجبينٌ كجبينِ كبيرِ الأرْبَابْ – جُوفْ
والعَيْنُ كَعَيْنِ إلهِ الحَرْبِ – مَارِسْ – تَتَوَعَّدُ أوْ تَأْمُرْ !
وَقْفَتُهُ وَقْفَةُ مَنْ كانَ رَسُولَ الأرْبَابِ عُطَارِدَ إذْ حَطَّ لِتَوّهْ
فَوْقَ رَوَاسِى تَلْثُمُ قِمَّتُهَا سَقْفَ سَمَاءِ الكَوْنْ !
مَجْمُوعُ خِصَالٍ وشَمَائِلَ – فيما يَبْدُو – من عِنْدِ الأرْبَابِ اجْتَمَعَتْ ٦٠
كَىْ تَرْسُمَ لِلدُّنْيَا حَقًّا صُورَةَ رَجُلٍ أَمْثَلْ !

هَذَا كَانَ قَرِينَكِ . فَلْتَتَحوَلْ عَيْنَاكِ الآنَ إلَى الآخَرْ
زَوْجُكِ فِى هَذِى اللَّحْظَهْ
سُنْبُلَةٌ أعْيَاهَا العَفَنُ فَنَقَلَتْ عَدْوَاهَا لأَخٍ يَنْعَمُ بالصِّحَّهْ !
أَلَدَيْكِ إذنْ عَيْنَانْ؟ كيفَ تَرَكْتِ النَّبْتَ الطَّيِّبَ فى هذا الجَبَلِ الرَّائِعِ ٦٥
لِطَعَامٍ حَتَّى التُّخَمَةِ فى هذا القَاعِ البَلْقَعْ ؟
عجبًا هلْ لَكِ عَيْنَانْ ؟ لا يُمْكنُ أن تَصِفِى الدَّافِعَ بِالحُبّ
فَلَدَى مَنْ بَلَغَتْ سِنَّكِ يَهْدأُ جَيَشَانُ الدَّمْ
بَلْ يَخْبُو كىْ يَخْضَعَ لِرَشِيدِ الحُكْمْ !
لكنْ أىُّ رَشَادٍ يمكنُ أنْ يَتْرُكَ هذا ويُفَضِّلَ ذَاكْ ؟ ٧٠
لا شَكّ بأنّ لَدَيْكِ حَوَاسًا ،
إذْ لَوْلاَهَا ما كُنْتِ تَحَرَّكْتِ هُنَا وهُنَاكْ ،
لكنّ حَوَاسَّكِ دُونَ مِرَاءٍ مَشْلُولَهْ
إذْ مَهْما انْحَدَرَ جنونُ المَرْءِ إلى أىِّ ضَلاَلْ
أو مَهْمَا استَعْبَدَ دَفْقُ النَّشْوَةِ إحْسَاسَهْ
فَهُنَالِكَ دَوْمًا قَدْرٌ مَحْدُودٌ من تَمْيِيزٍ يَخْتَارُ بِهِ ما يَخْتَارْ ٧٥
ويُسَاعِدُ فى إدْرَاكِ الفَارِقِ بَيْنَ الرَّجُلَيْن .
أَىُّ شَيَاطِينِكِ أغْوَاكِ بِهذَا الفعْلِ وغَمَّمَ عَيْنَيْكِ ؟!
عَيْنَانِ بِغَيْرِ شُعُورٍ ، وشُعُورٌ دُونَ بَصَرْ ،

آذانٌ دونَ أَيَادٍ أو أَعْيُنْ ، والشَّمُّ بلا أيٍّ من تِلْكَ جَمِيعًا !

لو كانَ لَدَيْكِ ولو جُزْءٌ مَحْدُودٌ من أيِّ حَوَاسٍّ صَادِقَةٍ ٨٠

لَتَجَنَّبْتِ الهَذَيَانَ الْمُتَخَبِّطَ فيمَا أَقْدَمْتِ عَلَيْه .

يا عَارُ تُرَى أَيْنَ مَضَتْ حُمْرَةُ خَجَلِ الخَدَّين ؟

يا نَارَ جَهَنَّمَ فى ثَوْرَتِها ! إنْ كَانَتْ قُدْرَتُك عَلَى الثَّوْرَةِ

قائمةٌ فى أَعْظُمِ مَنْ بَلَغَتْ مُنْتَصَفَ العُمْر

فَلْتُصْبِحْ كُلُّ فَضَائِلِنا شَمْعًا فى صَدْرِ شَبَابٍ مُلْتَهِبِ الوَقْدَةْ

يَنْصَهِرُ بما أَوْقَدَهُ من نَارْ !

لنْ نَحْكُمَ بالعَارِ إِذَنْ إنْ أَمَرَتْ لُهْبَةُ قَلْبِ الشَّابِّ بإِطلاقِكْ ! ٨٥

ما دامَ صَقِيعُ العُمْرِ قدْ اتَّقَد بِنَفْسِ النَّار

وأَطَاعَ العَقْلُ الشَّهْوه !

الملكة : أَمْسِكْ يا هَامْلِتْ لاَ تَتَكَلَّمْ ! إنَّكَ لَتُحَوِّلُ أَنْظَارِى

نَحْوَ دَخِيلَةِ نَفْسى فَأَرَى فيهَا بُقَعًا سَوْدَاءَ وراسِخَةً ٩٠

صِبْغَتُها ثابتةٌ لا تَتَبَدَّلْ !

هاملت : لكنْ ما زِلْتِ تَعِيشينَ هُنا بِفراشٍ قَذِرٍ يَنْضَحُ بالعَرَقِ الفَاسِدْ

مُتَمَرِّغَةً فى عَفَنٍ مُنْتِنْ !

حتّى فى رَشْفِ رُضَابِ الحُبِّ على ظَهْرِ حَظِيرَتِك القَذِرَهْ !

الملكة : كُفَّ وأَمْسِكْ ! كَلِماتُكَ مِثْلُ خَنَاجِرَ تَخْتَرِقُ الآذانْ ! ٩٥

أَرْجُو أنْ تُمْسكَ يا هَامْلتْ يا وَلَدى المَحْبُوبْ !

هاملت : قاتلٌ أثيمْ !

عبدٌ ولا يَزيدُ قَدْرُهُ عنْ عُشْرِ عُشْرِ زَوْجِك القَديمْ !

أُضْحُوكَةٌ بَيْنَ المُلُوكْ ! لصٌ وسَارِقٌ للْحُكْمِ والدَّوْلَهْ

قد امْتَدَّتْ يَدَاهُ للتّاجِ الثّمين فَوْقَ رَفّه ١٠٠

وإذْ بِهِ يُلْقيه في جَيْبِهْ !

الملكة : أرْجُوكَ لا تَزِدْ !

هاملت : مَلِكٌ يَلْبَسُ ثَوْبًا منْ خِرَقٍ ورُقَعْ !

[يدخل الشبح]

احْفَظِينى يا مَلاَئكَ السَّمَاءِ الحَارِسَهْ ! حَلِّقى فَوْقِى بِأَجْنحَتكْ !

ما عَسَاكَ أنْ تُرِيدَ أَيُّها الطَّيْفُ الكَرِيمُ ؟ ١٠٥

الملكة : وا أسَفَا ! أصَابَهُ الجُنُونْ !

هاملت : تُرَى أتَيْتَ كىْ تُؤَنِّبَ ابْنَكَ الذى تَبَاطَأ ؟

فَأَخْلَفَ الميعَادَ ثم خَانَ دَفْقَةَ الإحْسَاسْ

فَلَمْ يُنَفِّذْ أمْرَكَ العَاجِلْ ؟ أرْجُوكَ قُلْ لى !

الشبح : لا تَنْسَ عَهْدَنَا ! ولاَ أقُومُ الآنَ بالزِّيارَهْ ١١٠

إلا لشَحْذِ نَصْلِ عَزْمكَ الذى تَكَادُ أنْ تَضيعَ حدَّتُهْ !

لكنْ تَأَمَّلْ حَالَ أُمِّكَ التى اعْتَرَتْها دَهْشَةُ الحَيَارَى !

قِفْ حَائلاً ما بَيْنَهَا وبَيْن ذَاتِها الّتى تُصَارِعُها !
فى أضْعَفِ الأجْسادِ يُبْدِى الوَهْمُ أقْصَى قُوَّتِهْ !
فَحَادِثْهَا إذَنْ يا هَامْلِتْ ! ١١٥

هاملت : ما حَالُكِ يا سَيِّدَتى ؟

الملكة : وَا أسَفَا ! بَلْ ما حَالُكَ أنت ؟ يا من تُرْسِلُ عَيْنَيْكَ إلى
مَحْضِ خَوَاءٍ ، وتُخَاطِبُ بَعْضَ هَوَاءٍ لا تُبْصِرُهُ العَيْن ؟
ومَشَاعِرُكَ الجَامِحَةُ تُطِلُّ شَرُوداً مِنْ عَيْنَيْك ! وكَذَلِكَ شَعْرُ الرأسْ !
كان ينامُ فَهَبَّ فإذْ هُوَ مُنْتَصِبٌ وكأنَّ حَيَاةً دبَّتْ فيه ١٢٠
مِثْلَ الجُنْدِىِّ النَّائِمِ حِينَ يُدوِّى صَوْتُ نَفِيرِ الصَّحْوَةِ فى أُذْنَيْه !
يا وَلَدِى المَحْبُوبْ ! صُبَّ مِيَاهَ الصَّبْرِ البَارِدَةِ عَلَى
لَهَبِ الغَضَبِ وفَوْرَةِ شَطَطَكْ ! فِيمَ تُحدِّقُ يا وَلَدِى الآنْ ؟

هاملت : فيه ! فيه ! أتَرَيْنَ شُحُوبَ الوَجْهِ البَالِغِ وهْوَ يُحَدِّقْ ؟ ١٢٥
لَوْ كانَ يُحَادِثُ أحْجَاراً فى هذا الأمْرِ وخَرَجَ عَلَيْها فى تِلْكَ الصُّورَهْ
لأجَابَتْهُ الأحْجَارِ إلى ما يَطْلُبْ ! حَوِّلْ بَصَرَكَ عَنِّى
حَتّى لاَ أتَحوَّلَ عَنْ عَزْمِى الثَّابِتِ بِتَأَمُّلِ نَظْرَتِكَ المُبْكِيَة
بِحَيْثُ يَغِيضُ اللَّوْنُ الحَقُّ لِوَاجِبِىَ المَحْتُومْ ،
ويَسِيلُ الدَّمْعُ بديلاً عنْ أىِّ دِمَاءْ ! ١٣٠

الملكة : إلَى مَنْ تُوَجِّهُ هَذا الكَلاَمْ ؟

هاملت : ألا تُبْصِرِينَ خَيَالاً هُنَاكْ ؟

الملكة : لا شَيْءَ البَتَّةَ لكنى أُبْصِرَ كُلَّ الأشْيَاءَ المَوْجُودهْ !

هاملت : ولم تَسْمَعِي أَىَّ صَوْت ؟

الملكة : لَمْ أَسْمَعْ إلاَّ صَوْتَيْنَا ! ١٣٥

هاملت : عجيبٌ إذنْ فانظُرِى ولَسَوْفَ تَرَيْنَ الخَيَالَ
وما زَالَ يَسْتَرِقُ الخَطْوَ مُبْتَعِدًا فى هُدُوء
أَبى - يَرْتَدِى كُلَّ ما كَانَ يَلْبَسُهُ فى حَيَاتِه
ألا فانْظُرِى الآنَ ها هُو يَخْرُجُ من بابِ غُرْفَتِنا ويَغِيب !

[يخرج الشبح]

الملكة : ما ذاكَ إلاَّ بعضُ وَهْمٍ صَاغَهُ ذِهْنُكْ
ما أَمْهَرَ الجُنُونَ فى ابْتكارِ هَذِهِ الأَوْهَام ! ١٤٠

هاملت : نَبْضِى مُنْتَظِمُ الضَّرَبَاتِ كَنَبْضِكْ !
بَلْ يُصْدِرُ نَغَمًا يُنْبِىءُ عنْ صِحَّةِ صَاحِبِهِ حَقًا !
لمْ يَكُ فِيمَا فُهْتُ بِهِ أَىُّ جُنُونٍ واخْتَبِرِينى
فَلَسَوْفَ أُكَرِّرُ ما قِيلَ هُنَا حَرْفِيًا - أَمْرٌ لا يَقْدِرُ أنْ ١٤٥
يَفْعَلَهُ مَجْنُونْ ! حَلَّفْتُكِ يا أُمِّى باسْمِ الله وغُفْرَانِه :
لا تَدَعِى ذاكَ البَلْسَمَ يَخْدَعْ رُوحَكِ
فَتَقُولِى إنَّكِ ما أَخْطَأْتِ ولكنَّ المُتَحدِّثَ مَجْنُونْ !

لنْ يَعْدُو قَوْلُك هَذَا تَغْطِيَةَ القُرْحَةِ بِغِشَاءِ البَشْرَه

وبِدَاخِلِه يَسْرِى سِرًّا أخْبَثُ دَاءٍ ١٥٠

حتَى تَسْتَفْحِلَ عَدْوَاهُ مُدَمِّرَةً كُلَّ خَلاَيَا الجِسْم !

اعتَرِفى لِلرَّبِّ بِذَنْبِكْ ! تُوبِى لله عَلَى ما فَاتْ

واجْتَنِبِى ما هُوَ آتْ ! لا تَضَعِى أىَّ سِمَادٍ

فوقَ الأعْشَابِ الضَّارَّةِ كىْ تَزْدَادَ عُفُونَهْ !

ولْيَغْفِرْ قَلْبُكِ لى كَلِماتِ الوَعْظْ ! فَعلَى الصَّالحِ فى ١٥٥

هذى الأيام المُتَرَهِّلَةِ المُنْتَفِشَةِ أنْ يَرْجُوَ عَفْو الطَّالِحْ

بلْ أنْ يَنْحَنِىَ ويَرْكَعَ حتَى يَسْمَحَ بِهِدَايَتِهِ إيَّاهْ !

الملكة : يا هاملت ! إنَّكَ تَشْطُر قَلْبِى شَطْرَيْن !

هاملت : ارْمِى الشَّطْرَ الأقْبَحْ ! يَكْفِيكِ الشَّطْرُ الآخرُ لحياةٍ أطْهَرْ !

عِمْتِ مَسَاءً واجْتَنِبِى مَخْدَعَ عَمِّى اللَّيْلَهْ ١٦٠

وتحَلَّىْ بِرِدَاءِ فَضِيلَهْ

إنْ كَانَتْ نَفْسُكِ خِلْوًا منها ! فالعَادَةُ كالوَحْشِ الكَاسِرِ

قد تَطْمِسُ إحْسَاسَ المَرْءِ بأىِّ شُرُورٍ فى أسْوَأ عادَاتِهْ

أو تُصْبِحُ كَمَلاَكٍ طَاهِرْ ،

إن سَاعَدَتْ المرءَ على أن يألَفَ فِعْلَ الخَيْرِ وعَمَلَ الصَّالح ١٦٥

إذ تَمْنَحُهُ أرْدِيَةَ صَلاَحٍ يَأْلَفُها حتى يَتَطَبَّعَ بالخَيْر !

امتَنعي اللَّيلَةَ ! وسيَسْهُلُ قطعًا انْ تَمتَنعي ثَانيةً
وتَزيدُ سُهُولَةُ إحْجَامك فى المَرَّات التَّالِيَةِ بلاَ شَكّ !
فالعادَةُ ذاتُ قُوىً مُذهلَةٍ وتكادُ تُغَيّر ما جُبِلَ الطَّبْعُ عَلَيْهِ ١٧٠
فإمّا ان تَطْرُدَ شَرَّ الشَّيْطان ،
أو تَسْمَحَ [بإقَامَته] فى نَفْس الإنْسَانْ ! عِمْتِ مَسَاءً ثَانِيَةً !
وإذَا شِئْتِ البَرَكَةَ بالتَّوْبَةِ فَلَسَوْفَ أَجِئُ لأَطْلبَ مِنْكِ البَرَكَةَ !
أما عنْ مَقْتَلِ هذا السَّيِّد –

[يشير إلى بولونيوس]

فأنَا أشْعُرُ بالنَّدَمِ البَالِغ ! هذا ما كَتَبَ الله عَلَيَّ ١٧٥
عَاقَبَنِى إذْ حَمَّلَنِى ذَنْبَ الجُرْمِ وعَاقَبَهُ بالقَتْل ،
فَقَضَى انْ أُصْبِحَ سَوْطَ عَذَابِ الله وآيَةَ نِقْمَته !
سأقُومُ الآنَ بإخفَاء الجُثَّة وأُوَاجِهُ فيما بَعْدُ
عَوَاقِبَ قَتْلِى إيَّاهْ . طَابَتْ لَيْلَتُكِ أُكَرِّرُها !
لَمْ يَكُ بدٌّ أنْ أقْسُوَ كىْ أرْحَمْ ! ١٨٠
تِلْكَ بِدَايَةُ سُوءٍ يَتْلُوهُ سُوءٌ أَعْظَمْ !
مَهْلاً يا مولاتى – سَوْفَ أُضِيفُ كَلاَمًا

الملكة : وأَنَا مَاذَا أفعل ؟

هاملت : امتَنعى عَمّا أَطْلُبُهُ مِنْكِ الآنْ :

أنْ تَدَعِى المَلِكَ المُنْتَفِشَ الأجْوَفَ يُغْرِيك –
فَتَعُودى لِفِرَاشِهْ ! أو يَقْرِصَ خَدَّكِ بِمُجُون ١٨٥
أو يَدْعُوكِ الفَأْرَ المُسْتَأْنَسَ عِنْدَهْ !
أو يَمْنَحَكِ القُبُلاَتِ الآثِمَةَ القَذِرَهْ
أو يَعْبَثَ فى جِيدِكِ بِأَنَامِلِه المَلْعُونَهْ
حتى تُفْشِى السِّرَّ إلَيْه ، أىْ إنِّى لَسْتُ مُصَابًا حَقًّا بِجُنُون
بل أتَصَنَّعُ مَظْهَرَهُ لا غَيْر ! بل لا يَجْمُلُ إلاّ بالمَلِكَةِ ١٩٠
ذاتِ الحُسْنِ وذاتِ العَقْلِ وذاتِ الحِكْمَةِ
أن تُفْشِىَ سِرَّ الأسْرَارِ إلى القِطِّ أو الخُفَّاشِ أو الضِّفْدَعْ !
مَنْ يُمْكِنُهُ أنْ يَفْعَلَ هَذا ؟ لاَ ! لا !
لَكِ انْ تَتَحَدَّىْ كُلَّ دَواعِى العَقْلِ وكِتْمَانَ السِّرّ
فاتحةً بابَ القَفَصِ على سَطْحِ المَنْزِلْ ١٩٥
حتّى يَخْرُجَ مِنْهُ الطَّيْرُ طَلِيقًا ! ولَسَوْفَ تكُونِينَ بِذَلك
مثلَ القِرْدِ الأشْهَرِ إذْ حَاوَلَ مِثْلَ الطَّيْرِ الطَّيَرَانْ !
حَاكَاهَا بِدُخُولِ القَفَصِ وعِنْد خُرُوجِهْ
رَفْرَفَ بِيَدَيْه فى الجَوِّ ولكنْ سَقَطَ ودُقَّتْ عُنُقُهْ !

الملكة : ثِقْ يا هَامْلِتْ فى قَوْلى : إنْ تَكُنِ الألْفَاظُ وليدةَ أنْفَاسِ
والأنْفَاسُ وَلِيدَةَ رُوحٍ لنْ أجِدَ الرُّوحَ لألْفُظَ أنْفَاسًا ٢٠٠

تَحكى ما قُلتَهْ !

هاملت : هلْ تَعْلَمينَ بِأنّني لابُدّ انْ أمْضى إلى إنْجلترا ؟

الملكة : وَا أسَفا ! كنتُ نَسيتْ . الأمْرُ تَقَرّرَ فعْلاً .

هاملت : كُتِبَتْ بعضُ رَسَائِلَ وعَلَيْهَا الأخْتَامْ

وتَحَدّدَ انْ يَحْمِلَها اثْنَانِ هُما من رُفَقَائى فى الدّرْسِ وإنْ كانتْ

ثِقَتى بِهِمَا لا تَخْرُجُ عن ثِقَتى بالحَيّاتِ ذَوَاتِ الأنْيابِ السّامّةْ ! ٢٠٥

وَلَسَوْفَ يَقُومَانِ بِتَمْهِيدِ طَرِيقِى حتّى أقَعَ بِوَهْدَةِ شَرّ !

أرْجُو انْ يَنْجحَ مَسْعَاىْ، إذْ ما أمْتَعَ انْ أشْهَدَ لَغَمًا

يَنْفَجِرُ فَيَنْسِفُ مَنْ صَنَعَهْ !

أىْ أنْ أُفْلِحَ فى حَفْرِ النَّفَقِ اللاّزِمِ تَحْتَ الألْغَامِ بِنَحْوِ ذِرَاعِ ٢١٠

حتّى تَنْفَجِرَ وتَقْذِفَ أشْلاءَهُمَا فى الجَوِّ إلى وَجْهِ القَمَرِ !

ما أمْتَعَ أنْ تَصْطَدِمَ مكَائِدُنَا او تَتَنَاطَحْ !

[مشيراً إلى بولونيوس]

هَذَا الرَّجُلُ يَحُثُّ على عَمَلٍ مُسْرِعْ

لابُدَّ لِجُثّتِهِ انْ تُنْقَلَ او تُوضَعَ فى إحْدَى الغُرَفِ الأُخْرَى

وَالِدَتى ! طابَتْ لَيْلَتُكِ إذَنْ ! ذَاكَ وَزِيرٌ ٢١٥

سَكَنَتْ حَرَكَتُهُ فَغَدَا الآنَ شَدِيدَ الكِتْمانِ عَميقَ الصَّمْتْ !

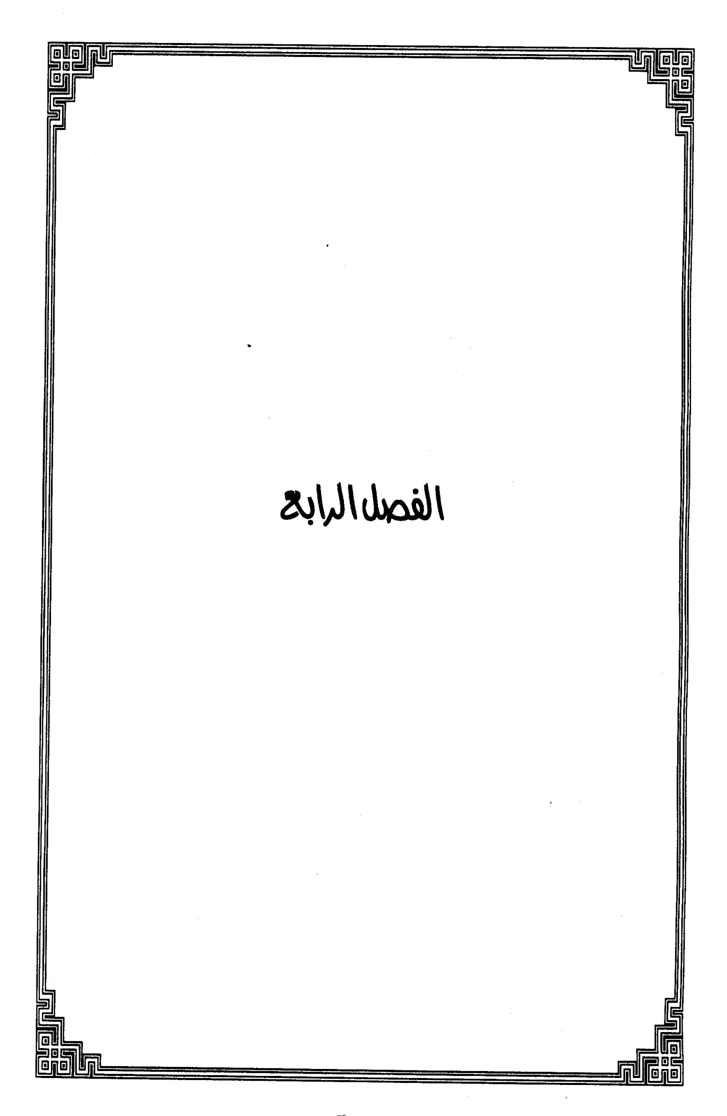
مِنْ بَعْدِ حيَاةِ الثَّرْثَرَةِ وحُمْقِ الأفْعَالِ وخُبْثِ المَقْصِدْ !

هَيَّا يا سَيِّدُ حتّى نَنْتَهِيَ الآنَ مِنَ الأمْر !
عِمْتِ مَسَاءً يَا وَالِدَتِى .

[يخرج وهو يجر جثة بولونيوس]

[وتظل الملكة على المسرح]

نهاية الفصل الثالث



الفصل الرابع

المشهد الأول

[يدخل الملك وروزنكرانتس وجيلدنستيرن على الملكة وهى على المسرح من قبل]

الملك : فى هَذِهِ الزَّفَرَاتِ سِرٌّ يَخْتَفِى - وفى تَنَهُّدَاتِكِ العَمِيقَةْ -
لابُدَّ أنْ تُتَرْجِميهْ ! بَلْ الأحْرَى بِنَا أنْ نَعْرِفَهْ !
أينَ الآنَ وَلَدُكْ ؟

الملكة : فَلْتَتْرُكَانَا وَحْدَنَا قَليلاً !

[يخرج روزنكرانتس وجيلدنستيرن]

أوَّاهُ مَوْلاَىَ الحَبِيبْ ! يا هَوْلَ ما رَأَيْتُ اللَّيْلَهْ ! ٥

الملك : مَاذَا هُنَاكَ جِرْتْرودْ ؟ وكيفَ حَالُ هَامْلِتْ ؟

الملكة : مَجْنُونٌ مثلُ البَحْرِ ومِثْلُ الرِّيحِ إذَا اخْتَصَمَا أيُّهمَا الأقْوى !
فى نَوْبَةِ لَوْثَتِهِ سَمِعَ دَبِيبًا خَلْفَ سِتَارِ الغُرْفَةِ
فاسْتَلَّ السَّيْفَ وصَاحَ ودَمْدَمَ 'فَأْرٌ فَأْرْ !' ١٠
وإذَا هُوَ فى ذَاكَ الوَهْمِ الجَامِحِ يَقْتُلُ ذَاكَ الشَّيْخَ الطَّيِّبَ
حتّى دُونَ النَّظَرِ إلَيْه !

الملك : ما أبْشَعَها مِنْ فِعْلَةْ ! لوْ كُنّا نَحْنُ هُنَاكَ
لَحَلَّ بِنَا مِثْلُ مَصيرِهْ ! تَرْكُ الشَّابّ طَلِيقًا يَتَهَدَّدُنَا بالأخْطَارْ
أنْتِ ونَحْنُ وكُلُّ النَّاسْ ! ١٥
كَيْفَ نُفَسِّرُ أو نَعْتَذِرُ إذَنْ عَنْ سَفْكِ دمَاءِ الشَّيْخ إلى النَّاسْ ؟
سَيَقُولُونَ بأنّا المَسْئُولُونْ ، إذْ كَانَتْ حِكْمَتُنَا تَقْضِى
ان نَحْبِسَ او نَنْفِى هَذَا الشَّابَّ المَجْنُونْ ،
وتُحَتِّمُ كبحَ جماحِهْ ! لكنَّ الحُبَّ لَدَيْنا زَادَ عَنِ الحَدّْ
فَلَمْ نُدْرِكْ مَعَهُ أنْسَبَ ما يُمْكِنُ فِعْلُهْ ٢٠
كُنّا مثلَ مَرِيضٍ يُخْفِى الدَّاءَ الكَامِنَ حتى لا يَعْرِفَهُ النّاسْ
فإذا هو يَسْتَفْحِلُ حَتّى يَنْهَشَ سَائِرَ جِسْمِهْ
ونُخَاعَ حَيَاتِهْ ! أيْنَ هُوَ الآنْ ؟

الملكة : مَضَى لِيُخْفِى جُثَّةَ الّذى قَضَى عَلَيْه !
وقد بَدَا حَتّى الجُنُونُ نَفْسُهُ فِيهِ نَقِيًّا ونَفِيسًا ٢٥
مثلَ النُّضَارِ وَسْطَ سَائِرِ المَعَادِنِ الخَسِيسَهْ
إذْ انْحَنَى عَلَى الجُثْمانِ يَرْثِيهِ ويَبْكِى !

الملك : هيّا بِنَا يا جرترود !
لنْ تَلْمَسَ الجِبَالَ شَمْسُ الصُّبْحِ حَتّى
يَبْدَأ الإبْحَارَ لِلْمَنْفَى ! ويَنْبَغِى لَنَا ٣٠

بِكُلِّ مَا لَدَيْنَا مِنْ جَلاَلَةِ السُّلْطَانِ والبَرَاعَةْ
أن نَنْشُدَ الأَعْذَارَ والتَّبريرَ لِلْجَرِيمةِ الشَّنِيعَةْ ! يا جيلدنستيرن !

[يدخل روزنكرانتس وجيلدنستيرن]

يا أَيُّها الصَّدِيقانِ اذْهَبَا وأَحْضِرَا المَزِيدَ من رِجَالِي
إذْ إنَّ هَامْلتَ فى جُنُونِه قَضَى علىَ بولونيوس
وجَرَّ جُثْمانَ الفَقيد خارجَ غُرْفَةِ المَلِكَةْ ! ٣٥
فَلْتَذْهَبَا وتَبْحثَا عَنْ هاملت ! تَلَطَّفَا إِلَيْهِ فى الحَدِيثِ
ثُمَّ أَحْضِرَا الجُثْمانَ لِلْكَنِيسةْ . أَرْجُوكُمَا أَنْ تُسْرِعَا !

[يخرج روزنكرانتس وجيلدنستيرن]

هَيَّا بِنَا يا جرترود ! فَلَسَوْفَ نَدْعُو أَحْكَمَ الخِلاَّنْ
ولَسَوْفَ نُطْلِعُهُمْ عَلَى ما نَعْتَزِمْ ،
والجُرْمِ أىْ إِزْهَاقِ رُوحِ الشَّيْخِ قَبْلَ غَايَةِ الأَجَلْ !
وبِذَاكَ نَرْجُو أَنْ تَطِيشَ سِهَامُ [كُلِّ نَميمةٍ] ٤٠
لا تُخْطِئُ الهَدَفَ البَعِيدَ علَىَ امْتِدَادِ الأَرْضِ
- كَمِدْفَعٍ يَرْمِي قَذَائِفَ السُّمُومْ !
وبِذَا نُبَرِّئُ اسْمَنَا إِذْ لَنْ تُصِيبَ سِوَى الهَوَاء
ولَيْسَ يُجْرَحُ الهَوَاءْ ! هَيَّا بِنَا نَمْضى
فالنَّفْسُ مُفْعَمَةٌ لَدىَّ بكلِّ غَمٍّ بَالِغٍ وكُرُوب ! ٤٥

[يخرجان]

المشهد الثانى

{ يدخل هاملت }

هاملت : أخفيته وفى مكان آمن .

{أصوات تنادى من خارج المسرح}

لكن . . ما هذه الأصوات ؟ من ينادى هاملت ؟

آه . . ها قد جاءوا !

{يدخل روزنكرانتس وجيلدنستيرن وآخرون}

روزنكرانتس : ماذا فعلت يا مولاى بالجثة ؟

هاملت : خلطتها بالتراب . . فهى منه ! ٥

روزنكرانتس : أخبرنا عن مكانها حتى نحملها إلى كنيسة القصر .

هاملت : لا تصدّقا !

روزنكرانتس : نصدّقُ ماذا ؟

هاملت : أن أحفظَ سرّكما ولا أحفظَ سِرّى ! وإلى جانب ذلك ، فإذا ١٠
كان السؤال صادرًا من اسفنجة ، فماذا ينبغى على ابن ملك أن
يجيب به .

روزنكرانتس : هل تظننى اسفنجة يا مولاى ؟

هاملت : نعم يا سيدى ! تمتص رضى الملك وعطاءه وسلطاته ! ولكن
الموظفين من أمثالك يؤدون للملك أجلَّ الخدمات فى النهاية ! ١٥

إنه يبقيهم فى جانب فمه ، مثلما يفعل النسناس باللوزة ، يلتقطها أولاً ثم يأكلها آخر الأمر ! وعندما يحتاج إلى ما جَمَعْتَهُ ، فما عليه إلا أن يعتصرَكَ يا اسفنجة ! فتعود جافًا كما كنت !

روزنكرانتس : لا أفهمك يا مولاى .

هاملت : يسعدنى ذلك . فالكلمات الحاذقة لا تصحو فى أذن حمقاء !

روزنكرانتس : مولاى لابد أن تخبرنا بمكان الجثة وأن تمضى معنا إلى الملك. ٢٥

هاملت : الجثة عند الملك ، وإن لم يكن الملك رفيقًا للجثة ! فالملك فى الواقع شىء -

جيلدنستيرن : شىء يا مولاى ؟

هاملت : من لا شىء ! خذونى إليه !

[يخرجون]

المشهد الثالث

يدخل الملك مع اثنين أو ثلاثة [من اللوردات]

الملك : أَرْسَلْتُ مَنْ كَلَّفْتُهُمْ أَنْ يُحْضِرُوهُ وَيَعْثُرُوا عَلَى الجُثَّهْ
ما أَخْطَرَ السَّمَاحَ لِلْفَتَى بأنْ يَظَلّ مُطْلَقَ السَّرَاح
لكنّنا لا يَنْبَغِى لنا إخْضَاعُهُ لِصَرَامَةِ القَانُونْ

فَهْوَ الأَثِيرُ فى قُلُوبِ العَامَّةِ البُلَهَاءْ

من يَعْشَقُونَ ما يَشُوقُ العَيْنَ لا ما يَنْتَقِى العَقْلُ الرَّزِينْ ٥

وهكَذَا يَسْتَكْثِرُونَ أنْ يُعَاقَبَ الَّذى قَدْ يُؤْثِرُونَهُ

لا ما جَنَتْ يَدَاهْ ! وكىْ يَسِيرَ الأَمْرُ فى سَلاَسَةٍ ويُسْر

نُرِيدُ أَنْ يَبْدُو لَهُمْ بِأَنْ نَفْيَهُ إِلَى إنجلترا وَفَجْأَةً

قَدْ جَاءَ بَعْدَ تَفْكِيرٍ وتَدْبِيرٍ طَوِيلْ !

إنْ يَبْلُغْ العَلِيلُ حَدَّ اليَأْسِ حقًا ١٠

فَعَلَيْهِ انْ يَلْقَى عِلاَجَ اليَائِسِ

أوْ لاَ يَكُونُ لَهُ شِفَاءْ !

[يدخل روزنكرانتس [وجيلدنستيرن] وآخرون

يا عَجَبًا ! مَاذَا حَدَثْ ؟

روزنكرانتس : لا نَسْتَطِيعُ يا مَوْلاَىَ الاسْتِدْلاَلَ منه

عَلَى مكَانِ الجُثَّةْ !

الملك : لَكِنْ أَيْنَ هُوَ الآنَ ؟

روزنكرانتس : فى الخَارِجِ يا مَوْلاَىَ ! ومَعَ الحُرَّاسْ ! وفى انْتِظَارِ ما تَرَى !

الملك : آتُوا بِهِ إِلَيْنَا !

روزنكرانتس : أَنْتَ ! أدخل الأمير ! ١٥

[يدخل هاملت مع الحراس]

الملك : والآنَ يا هَامْلِتْ ! أَيْنَ بولونيوس ؟

هاملت : على مائدةِ العَشَاءْ

الملك : العَشَاءْ ؟ أَيْنَ ؟

هاملت : لا حيث يتناول الطعام ، بل حيث يكون هو الطعامْ ! فقد عَقَدَتْ بعض الديدان الحصيفة اجتماعًا حوله فى هذه الآونة ! ٢٠
الدودة هى الامبراطور الوحيد فيما يتعلق بالطعام ، فنحن نقوم بتسمين جميع المخلوقات الأخرى لتسمين أنفسنا ، ونسمّن أنفسنا من أجل الدود ! الملك السمين والشحاذ الهزيل لونان من الطعام - صحفتان على مائدة واحدة . هذه هى النهاية ! ٢٥

الملك : وا أسفاه وا أسفاه !

هاملت : قد يتخذ المرء فى صيد الأسماك طُعْمًا من دودةٍ أكلت ملكًا ، ثم يأكل السمكة التى أكلت تلك الدودة .

الملك : ماذا تعنى بهذا ؟

هاملت : لا شىء سوى أن أبيّن لك أن الملك قد يقوم برحلة رسمية فى أمعاء مُتَسَوِّل ! ٣٠

الملك : أين بولونيوس ؟

هاملت : فى الجنة ! أرسل إليها من يبحث عنه . فإذا لم يجده رسولك هناك ، فابحث عنه بنفسك فى المكان الآخر ! لكن بالحق إذا ٣٥

لم تجده خلال هذا الشهر ، فسوف تشم رائحته وأنت صاعد
على الدرج فى طريقك إلى القاعة !

الملك : [**إلى بعض الأتباع**] اذهبوا وابحثوا عنه هناك .

[**يخرج الأتباع**]

هاملت : سوف ينتظر حتى تأتوه !

الملك : هَامْلِتْ ! الفعْلَةُ التى فَعَلْتَها تَضْطَرُّنا - ٤٠
لِحرْصِنَا على سَلاَمَتِكْ ، ورَغْمَ حُزْننا الشَّديدِ للَّذى فَعَلْتَهْ -
إلى إبْعَادِكَ الوَشِيكِ عَنْ هَذَا المكَانِ بَلْ بأقْصَى سُرْعَة !
وهكذا تَهَيَّأْ للرَّحيلِ قَدْ تَجَهَّزَتْ السَّفينَة
والرِّيحُ لم تَزَلْ مُواتِيَهْ ، وصُحْبَةُ الرَّحيلِ فى انْتِظَارِكْ !
وكلُّ شَئٍ جَاهِزٌ لإقْلاعِ السُّفِينِ نَحْوَ انْجلترا ! ٤٥

هاملت : إلى انجلترا ؟

الملك : نعم يا هاملت !

هاملت : حَسَنْ !

الملك : وسوف تعرفُ أنه حسنٌ إذا أدركتَ ما نرمى إليه . ٥٠

هاملت : أرى ملاكًا يدرك ذلك ! ولكن فليكن ! فلأذهب إلى انجلترا !
الوداعَ يا أمى العزيزة !

الملك : بل والدك الذى يحبك يا هاملت !

هاملت : الأب والأم زوج وزوجة ، والزوج والزوجة جسد واحد ! وإذن

أكرر الوداع يا أمى ! ولنذهب إلى انجلترا ! ٥٥

[يخرج هاملت]

الملك : تَعَقَّبَاهُ عن كَثَبْ ! ولْتُغْرِيَاهُ بالإسْرَاعِ للسَّفِينَهْ

ولا تُؤَخِرَا الإقْلاَعْ ! أَبْغِى لَهُ الرَّحِيلَ هَذِهِ اللَّيْلَهْ

فَقَدْ كَتَبْتُ بَلْ خَتَمْتُ كُلَّ ما يَخُصُّ هَذِهِ القَضِيّهْ !

أَرْجُوكُمَا أنْ تُسْرِعَا ! ٦٠

[يخرج الجميع باستثناء الملك]

ويا مَلِيكَ انْجِلْتِرَا ! إنْ كنتَ لا تَزَالُ حَافِظًا لوُدّى

لا تُهْمِلْ الأَمْرَ الّذِى أَوْضَحْتُه بِرَسَائِلِى ! أَرْجُو بأَنْ تكُونَ قُوّتِى

دَلِيلَكَ الّذِى يَهْدِيكَ لِلصَّوابْ !

نُدُوبُ سيفِ الدانمرك لا تَزَالُ دَامِيَهْ

لم تَنْدَمِلْ فى جَسَدِكْ ! والجِزْيَةُ التى قَدَّمْتَهَا ولا تَزَالُ طَائعًا

دَلِيلُ رَهْبَتِنا بِقَلْبِكْ ! لا تَسْتَهِنْ بِأَوَامِرِى العُلْيَا كما ٦٥

أَوْضَحْتُها بِرَسَائِلِى : بَادِرْ بِقَتْلِ هَامْلِتْ حَالَمَا يَصِلْ !

فَيَا مَلِيكَ انْجِلْتِرَا نَفِّذْ أَوَامِرِى !

فإنّه يُمَاثِلُ الحُمىَّ التى تَفُورُ فى دَمِى !

لابُدّ أنْ أُشْفَى عَلَى يَدَيْك !

لنْ أعْرِفَ السُّرورَ مُطْلقًا هُنَا مَهْما يكُنْ مِنْ حَالِي ٧٠
إلاّ إذَا عَرَفْتُ أنّك انْتَهيْـتَ مـن تَحْقيق آمَالـى !

المشهد الرابع

(يدخل فورتنبراس مع جيشه [فى خطوة عسكرية] إلى المسرح)

فورتنبراس : اذْهَبْ يا قَائدُ لمَليكِ الدنْمَرْك فَأبْلغْهُ تَحيّاتى !
أخْبِرْهُ بأنّى - فُورتنبرَاسْ - أطْلُبُ أنْ يَأذَنَ لى وَفْقًا للوَعْد
بأنْ أعْبُرَ بالجَيْش أرَاضِىَ مَمْلَكته !
هيّا ! تَعْرِفُ أيْنَ يكونُ مكَانُ تَجَمُّعنا !
وإذا رَغِبَ جَلاَلَةُ مَلِك الدنْمَرك فَسَوْفَ نَقُومُ بأنْفُسنا ٥
بزيَارَته للتَّعْبير عَنِ الشُّكْر الوَاجِبْ . أخْبِرْهُ بذَلكْ .

القائد : سمعًا يا مَوْلاَىَ وَطَاعَةْ !

فورتنبراس : تَمَهّلُوا فى هذه المَسيرة .

[يخرج الجميع باستثناء القائد]

يدخل هاملت مع روزنكرانتس [وجلدنستيرن] وآخرين

هاملت : إلى مَنْ تَنْتَمِى تِلْكَ الجُنُودُ سيّدى ؟ ١٠

القائد : لمَليكِ النُّرْويج يا سيّدى .

هاملت : وما أغْرَاضُ هذا الجَيْشِ لَوْ سَمَحْتَ سيّدى ؟

القائد : الحَرْبُ فى بُولَنْدا .

هاملت : من الذى يَقُودُهُمْ يا سَيِّدى ؟

القائد : فورتنبراس ! ابنُ أخى مَلِكِ النُّرْويجِ الشَّيْخ !

هاملت : وهَلْ تكُونُ الحَرْبُ ضِدَّ بولندا بِأَسْرِهَا   ١٥

أمْ قِطعةٌ من أَرْضِهَا على التُّخُومْ ؟

القائد : إن شِئْتَ الحَقّ ودُونَ مُبَالَغَة

سنُحَارِبُ كىْ نَغْنَمَ قِطْعَةَ أرْضٍ مَحْدُودَهْ

لا فَائدَةَ لَهَا إلاَّ فى الاسْم !

لا أقْبَلُ أنْ أدْفَعُ فيها خَمْسَةَ دينارات إيجارًا - خَمْسَهْ - !   ٢٠

بلْ لنْ يَجْنِىَ مِنْها مَلِكُ النُّرويج - أو حتّى عاهلُ بُولَنْدا -

أكثرَ مِنْ ذَلكَ لو بَاعَ الأَرْضْ

هاملت : إذنْ لنْ يُدافِعَ عنها مَلِيكُ بولندا !

القائد : بَلَىَ إنّ فيها لَحَامِيةٌ قَائمهْ !

هاملت : لَنْ يَلْتَقِى أَلْفَانِ مِنْ رِجَالِكُمْ - تكَلّفُوا عِشْرِينَ أَلْفًا -   ٢٥

لِيَحْسِمُوا الخِلاَفَ حَوْلَ تلْكَ القَشّهْ !

هذا هُوَ القَرْحُ الّذى يأتِى بِهِ فَيْضُ الثَّرَاءِ وطُولُ عَهْدِ السِّلْم

قَرْحٌ يزيدُ تَفَاقُمًا فإذا انْفَجَرْ

سَلَبَ الحَيَاةَ بِدُونِ أدْنَى عِلَّةٍ ظَاهِرَةٍ - شكرًا جزيلاً سَيِّدى !

القائد : أستودعكَ الله . .

روزنكراتس : أفَلاَ نَمْضى يا مَوْلاىَ إذا شئْت ؟

هاملت : امْضُوا أنْتُمْ . . وسَألْحَقُ بَعْدَ قَليلٍ بالصَّحْب ! ٣٠

[يخرج الجميع ما عدا هاملت]

هاملت : ما أغْرَبَ الإجْمَاعَ منْ هَذى المُصَادَفَات كُلّها على إدَانَتى
وشَحْذ همّتى للثَّأر بَعْدَ أنْ تَلَكَأتْ ! ماذا يكُونُ ابنُ البَشَرْ
إنْ كانَ رَأسُ الخَيْر عنْدَهُ ، وخَيْرُ ما يَقْضى به أوْقَاتَهُ ،
وَقْفًا عَلَى الرُّقَاد والطَّعَام ! لَنْ يَزيدَ عنْ بَهيمة الأنْعَامْ ! ٣٥
فالبَارئُ الذى حَبَانَا ذَلكَ العَقْلَ الوَفيرْ
وطَاقَةَ الإدْراك للْماضى وللْمُستَقْبل
لم يَمْنَحْ الإنْسَانَ تلْكَ المَقْدرَهْ ، والمَنْطقَ المَبْثُوثَ من رُوح الإلَه،
حَتّى يَظَلّ مُهْمَلاً يُصيبُهُ العَفَنْ ! لا أستطيعُ أنْ أقُولَ ما الّذى
يعوقُ إقْدَامى على أدَاء وَاجبى ! فَهَلْ هُوَ النّسْيانُ شَأن كُلّ دَابّة ٤٠
أم بَعْضُ قَيْد من قُيُود الفكْر جَاوَزَ الحُدُودَ فى تَأمّل العَوَاقبْ ؟
أبْئسْ به منْ قَيْد ! فإن قَسَمْتَهُ وَجَدْتَ رُبْعَهُ منْ حكْمة التَّبَصُّرْ
والجُبْنُ سَائرُهْ ! لا أسْتَطيعُ إدراكَ السَّبَبْ
فإنّ فى يَدى قَضيَّهْ ، وفى يَدى إرَادَةٌ وَقُوَّةٌ .
وأمْلكُ الوَسيلهْ ! وهَذه النّماذجُ التى تُوازى الأرْضَ ثقْلاً ٤٥

كُلُّهَا يَحثُّنى عَلَى العَمَلْ ! انظُرْ إلى تلْكَ الفَيَالِقِ المُصْطَفَّة
وانظُرْ إلى تَجْهِيزِهَا وكَمْ تَكَلَّفْ، يَقُودُهَا أميرُهَا الشَّابُّ الرَّقيق،
لكِنَّ فى الرُّوحِ طُمُوحًا مُستَقىً من السَّمَاءْ
يَسْمُو بها حتّى تَرَاهُ سَاخِرًا
ممّا يُخَبِّئُ المَجْهُولُ فى طَيَّاتِ تلْكَ المَوْقِعَهْ
مُعَرِّضًا أرْوَاحَ جُنْدِ الجَيْشِ للأَخْطَارْ
وغيرَ وَاثِقٍ مما عَسَاهُ أنْ تُخفِيهِ ربّةُ الأقْدارِ مِنْ حُتُوفْ ٥٠
حتّى ولَوْ مِنْ أجْلِ قِشْرةِ بَيْضَة !
فالمَجْدُ حقًّا لَيْسَ أنْ تَظَلَّ مكتُوفَ الأيَادِى
فى انْتِظَارِ ما تَرَى فيهِ قَضِيَّةً مَجيدَة
بَلْ أنْ تَهُبَّ فى نُبْلٍ لخَوْضِ المَعْمَعَهْ
حتّى ولَوْ مِنْ أجْلِ قَشَّة ٥٥
إنْ كَانَ ذَاكَ الأمْرُ مَاسًّا بالشَّرَفْ !
ما مَوْقِفِى الآنَ إذَنْ ؟ أنَا الّذى اغْتِيلَ أبُوهْ
ودُنِّسَتْ أذْيَالُ أمِّه ، وفى عَقْلِى وفى دَمِى نَوَازِعٌ أُخْرَى !
لكنّنِى تَرَكْتُ كُلَّ شَىْءٍ فى هُجُوعْ! والآنَ أشْهَدُ الّذى يُخْجِلُنى:
عِشْرُونَ ألْفًا يُوشِكُونَ أنْ يُلاَقُوا حَتْفَهُمْ ٦٠
من أجْلِ وَهْمِ النُّبْلِ أو خِدَاعِ الصِّيتِ والذُّيُوعْ

ويَذْهَبُونَ لِلْقُبورْ – كَأَنَّهمْ يَأْوُونَ لِلْفِراشْ –
مُقَاتِلِينَ فى سَبِيلِ قِطْعَةِ الأَرْضِ التى لم تَتَّسِعْ لِهَذِهِ الأَعْدَادْ
بلْ لَنْ تكونَ مَدْفَنًا يكْفِي الذين يَسْقُطُونَ حتّى تَسْتُرَ الجُثَثْ !
إنْ لَمْ تَسُدْ إراقَةُ الدِّمَاء أَفْكَارِى فتُصْبِحْ بى مُقِيمَهْ ٦٥
منْ لَحْظَتِى هَذِى . . فَلَنْ تكـونَ للأَفْكارِ قيمهْ !

المشهد الخامس

(تدخل الملكة مع هوراشيو وأحد أفراد الحاشية)

الملكة : أَرْفُضُ أَنْ أتحدَّثَ مَعَهَا !

الرجل : لكنّها تُلِحُّ بلْ أَصَابَهَا الخَبَلْ !
وَحَالُها تَدْعُو إلى الرِّثَاءْ !

الملكة : ماذا تَبْغي ؟

الرجل : ما تَفْتَأُ تَذْكُرُ وَالِدَهَا وتَقُول بأنّ الدُّنْيَا
فيما تَسْمَعُ قَدْ مُلِئَتْ غِشًّا وخِدَاعًا . . ثم تُهَمْهِمُ وتَدُقُّ الصَّدْر ٥
وتَثُورُ لأَوْهَى الأَسْبَابْ ! وتَقُولُ كَلاَمًا مُخْتَلِطًا
لا يَحْمِلُ إلاّ نِصْفَ المَعْنى ! لَيْسَ بِمَنْطِقِها شَىءْ !
عِقْدٌ مُنْفَرِطٌ يَحْفِزُ سَامِعَهُ فى الحَالِ عَلَى ضَمِّ الحَبَّاتْ
فإذا خَمَّنَ مَعْنىً ما ضَمَّ اللَّفظَ إلى اللَّفظِ لِيُثْبِتَ صِدْقَ الحَدْس ! ١٠

أمّا إنْ فَسَّرَ ما تُبْدِى من غَمَزَاتٍ وإشَارَاتٍ أو إيمَاءَاتٍ
فَلَسَوْفَ يُرجّح أنّ هُنَالكَ مَغْزىً من لَوْنٍ ما ، حتى لو لم
يَكُ يَتّسِمُ بأىّ وُضُوحٍ فَمُحَالٌ أنْ يُفْصِحَ إلاّ عَنْ سُوءْ !

هوراشيو : يا حَبَّذَا لَوْ أنْ مَوْلاَتِى تَحَدَّثَتْ إليْها ! فَرُبّما أدَّى جُنُونُها
لِبَذْرِ أخْطَرِ الظُّنُونِ فى عُقولٍ تُنْبِتُ الشُّرورْ ! ١٥

الملكة : اسْمَحْ لَهَا بالدُّخُولْ

[يخرج الرجل]

الآنَ كَمْ تَبْدُو تَوَافهُ الأُمُورِ مُنْذِرَاتٍ بالكَوَارِثِ الجَسِيمَهْ
فى عَيْنِ نَفْسِىَ المَرِيضَهْ ! فَهكَذا طَبِيعَةُ الخَطِيئةِ الحَقّهْ !
إحْسَاسُنَا بالذّنْبِ يَخْلُقُ المَخَاوِفَ التى تَتْرَى بلاعِذَارْ
وقَـدْ يُدَمِّـرُ الإنسانَ خـوفُ ذاتِـهِ مِـنَ الدَّمَارْ ٢٠

[تدخل أوفيليا]

اوفيليا : وأَيْنَ جَلاَلَةُ ذات البَهَاءِ مَلِيكَةَ مَمْلَكَةَ الدَّنْمَرْك ؟

الملك : بل كيفَ حَالُكِ يا أُوفيليا ؟

اوفيليا : [تغنى] وكَيْفَ لِى تمييزُ عاشقٍ صَدَقْ
مِـنْ غَيْـرِهِ الـذى امْتَـذَقْ ؟
أبالمَحَارَةِ التى عَلَى القَلَنْسُوَهْ
مِثْـلَ الحَجِيـجِ أوْ عَصَا الفُتُـوّهْ ٢٥

وبالحِـــذَاءِ مَكْشُـــوفًا بلا عُنُـــقْ ؟

الملكة : وا أَسَفَا يا آنِسَتِي المِسْكِينهْ ! ما مَعْنَى تِلْكَ الأُنْشُودَهْ ؟

اوفيليا : ماذا تَقُولُ مَوْلاتِى ؟ أَرْجُوكِ أَنْصِتِى !

[تغنى] قَدْ مَاتَ مَوْلاَتِى قَد انْدَثَرْ

مَاتَ وانْدَثَرْ ! ٣٠

الرأسُ فَوْقَ عُشْبٍ سُنْدُسِىٌّ أَخْضَرْ

ومِسْنَدُ الأَقْدَامِ قِطْعَةٌ مِـــنَ الحَجَـــرْ

وَيْحِى وَيْحِى !

الملكة : لا يا أوفيليا ، لكنْ -

اوفيليا : أَرْجُوكِ أَنْصِتِى ٣٥

[تغنى] كالثَّلْـــجِ فـــى ذُرَا الجِبَـــالِ أَبْيَـــضُ الكَفَـــنْ

[يدخل الملك]

الملكة : وا أَسَفَاهُ انظُرْ يا مَوْلاَىْ !

اوفيليا : [تغنى] تَزِينُـــهُ طَاقَـــاتُ أَزْهَـــارٍ مِـــن السَّوسَـــــنْ

لكنَّه يَمْضِـــى ودُونَ نَعْـــىٍ وَحْـــدَهُ لِلْمَدْفَـــنْ

لم تَهْطِلْ الدُّمُوعُ حُبًّا صَادِقًا مِنْ أَىّ عَيْن ! ٤٠

الملك : كيف حالك يا فتاتنا الجميلة ؟

اوفيليا : بخير رعاك الله ! يقولون إن البومة كانت ابنة خبّاز . مولاى !

نحن نعرف ما نحن عليه الآن ، لكن لا نعرف ماذا نمسى فى الغد عليه ! بارك الله فى مائدتك .

الملك : شطحات الذهن لفقد أبيها ! ٤٥

اوفيليا : أرجوكم لا تزيدوا القول فى هذا الأمر ، أما إن سألوا عن معناه فقولوا لهم ما يلى :

[تغنى] وَفِى غَدٍ يكونُ عِيدُ قِدّيسِ الغَرَامِ ڤالنْتِينْ

وعِنْدَهَا سيُبْكِرُ الجميعُ مُصْبِحِينْ

وهَا أنَا العَذْرَاءُ عِنْد شُبّاكِكْ ٥٠

حتّى أكونَ حُبَّكَ الوَحِيدَ فى مَدَى السِّنِينْ !

وعِنْدَهَا يَقُومُ ثُمَّ يَرْتَدِى الرِّدَاءْ

ويَفْتَحُ الأبْوَابَ حَتّى تَدْخُلَ العَذْرَاءْ

وبَعْدَهَا مِنْ عِنْدِهِ سَتَخْرُجُ الفَتَاهْ

لكنّها علَىَ الزَّمَانِ لَيْسَتِ العَذْرَاءْ ٥٥

الملك : يا أوفيليا الحسناء -

اوفيليا : حقًا ودون أن أُقسم سوف أستكملها :

أُقْسِمُ بالرَّبِّ وقِدّيسِ الخَيْرِ الأكْبَرْ

وَا أسَفَا وَاعَارًا مِمّا يُسْتَصْغَرْ !

لَنْ يُحْجِمَ أبدًا شُبَّانِ اليَوْمِ عَنِ المُنْكَرِ ٦٠

قســمًا باللهِ مَعَايِبُهُـــمْ تُستَنْكَـــرْ !
قَالَتْ أولَــمْ تَقْطَــعْ عَهْـدًا يَرْبِطُنــي
قَبْــلَ وُقُوعِــــى أَنْ تَتَزَوَّجَنِـــى ؟

وأجاب قائلاً :

قســمًا بالشَّمْسِ كَـذَا كَـانَ مُـرَادِى ٦٥
لَوْلاَ أنْ جِئْـتِ إلىَ فَـرْشِ مِهَادِى !

الملك : كم مضى عليها فى هذه الحال ؟

اوفيليا : أملى أن تتـصلح الأحـوال ، وعليـنا أن نصـبـر ، لـكننى لا أستطيع أن أغالب البكاء حين أذكـر أنهم سيوارونه فى الأرض الباردة ! لابد أن يحيط أخى علمًـا بالأمر ، وهكذا أشكر لكم مشورتكم الطيبة ! هيا ! إلى عربتى ! طابت ليلتُكُنّ سيداتى ! ٧٠ طابت ليلتُكُنّ ! يا أيتـها الرقـيقـات ! طابتْ ليلتُكُنّ ! طابتْ ليلتكُنّ !

[يخرج أوفيليا]

الملك : امض وراءها ! راقبها بدقة أرجوك .

[يخرج هوراشيو]

الملك : هذا حُزْنُ الثَّاكِلِ سُمٌّ يَنْخَرُ فى الأَعْمَاقِ ولا يَنْبُعُ إلاّ ٧٥ من مَوْتِ أَبِيها ! فَلْتَتَأَمَّلْ عَيْنَاكِ الحَالَ الآنْ !

وَيْحي يا جِرْترود ! وَيْحي وَيْحي !

لا تَأْتِى الأَحْزَانُ طَلائِعَ مُفْرَدَةً بلْ تَنْقَضُّ كَتَائِبَ مُحْتَشِدَةْ !

بَدَأَ الأَمْرُ بِقَتْلِ أَبِيها وتَلاهُ نَفْىُ ابْنِكْ !

وهْوَ المَسْئُولُ بِمَا اقْتَرَفَتْ يُمْنَاهُ عَنْ المَنْفَى　　٨٠

ذَاكَ عِقَابٌ عَادِلْ ! وتَكَدَّرَ تَفْكِيرُ النّاسِ

إزاءَ الحُزْنِ على مَقْتَلِ ذاكَ الصَّالِحِ بولونيوس

فاخْتَلَطَ الأَمْرُ عَلَيْهِمْ حتّى شَطَحَ الوَسْوَاسُ بِهِمْ

وجَرَتْ هَمَسَاتُ الأَلْسِنَةِ بِقَوْلِ السُّوءْ ! ما أَحْمَقَ ما

أَسْرَعْنَا بالدَّفْنِ بلا إعْلانٍ وبِغَيْرِ طُقُوسْ !

أمّا أوفيليا المِسْكِينَةُ فَلَقَدْ فَارَقَتْ العَقْلَ الرَّاجِح　　٨٥

وإذَا ذَهَبَ العَقْلُ غَدَوْنَا صُوَرًا أو بَعْضَ وُحُوشْ !

وأخيرًا ها هُو ذَا ما لَيْسَ يقَلُّ خُطُورَهْ

إذْ عادَ أَخُوهَا سِرًّا مِنْ أَرْضِ فَرَنْسا

يَغْذُو خَاطِرَهُ الوَسْوَاسُ وتَغْشَاهُ سَحَائِبُ وَهْمِهْ ،

لا يَعْدَمُ مَنْ يَنْفُثُ فى أُذُنَيْهِ ، بِأَلْفَاظٍ كالطَّاعُونْ ،　　٩٠

قِصَصًا لا أَصْلَ لها عَنْ مَقْتَلِ والِدِهِ ، ولِجَهْلِ النَّاسِ تَرَاهُمْ

مُضْطَرِّينَ وإنْ عَدِمُوا أىَّ دليلٍ مادِىٍّ لِلْغَمْزِ وللَّمْزِ

وإلْصَاقِ التُّهْمَةِ بِجَلالَتِنَا وتَنَاقُلِهَا بَيْنَ الآذَانْ !

آه يا زَوْجَتِىَ المَحْبُوبَةَ يا جرترود ! هذا يُشْبِهُ
ذاكَ المدْفَعَ ذا الطَّلَقَاتِ المُتَنَاثِرَةِ الأهْدَافْ ٩٥
يَرْمِى جَسَدِى بِشَظَايا فى أَكْثَرَ مِنْ مَقْتَلْ !

[أصوات ضجيج فى الخارج]

انْتَبِهُوا ! أَيْنَ الحُرَّاسُ هُنَا مِنْ أَبْنَاءِ سويسرا ؟
مُرْهُمْ بِحِرَاسَةِ بابِ القَصْرِ !

[يدخل رسول]

مَاذَا يَجْرِى ؟

الرسول : انْجُ بِنَفْسِكَ يا مَوْلاَىْ !
هذا لاَيِرْتِيسُ الشَّابُّ على رَأْسِ فَرِيقٍ مندفعٍ ثائرْ
يَكْتَسِحُ رِجَالَكَ يا مَوْلاَىَ بِأَسْرَعَ مِمّا ١٠٠
يَلْتَهِمُ البَحْرُ الهَائِجُ شُطْآنَ اليَابِسَةِ المُنْبَسِطَهْ !
أمّا الدَّهْماءُ فَيَدْعُونَ الرَّجُلَ رئيسًا
وكأنّ نِظَامَ الدُّنْيا لَمْ يَبْدأْ إلاّ الآنْ
فَنَسَوْا كُلَّ تَقَالِيدِ المَاضِى أَوْ جَهِلُوا كُلَّ العَادَاتْ
وهى عِمَادُ جَمِيعِ الأفْكَارِ ومِصْدَاقُ شِعَارَاتِ الأُمّهْ ١٠٥
فالنّاسُ تَصِيحُ مَعًا 'إنّا نَنْتَخِبُكَ مَلِكًا يا لاَيِرْتِيس !'
وهُتَافُ الوَاحِدِ مِنْهُمْ يَعْلُو فى الجَوّ مَعَ القُبّعَةِ وبالتَّصْفِيقْ :

'سَنُتَوِّجُ لايرتيس مَلِكًا ! يَحْيَا لاَيرْتِيسُ المَلِكُ !'

الملكة : ما أَغْرَبَ ما يُبْدُونَ البَهْجَةَ بِهُتَافٍ لِطِرَادٍ خَلْفَ الأَثَرِ الزَّائِفْ !

كيفَ ضَلَلْتُم مَطْلَبَكم يا بَعْضَ كِلاَبِ الدَّنْمَرْكِ الضَّالَّةْ ! ١١٠

[ضجة خارج المسرح]

الملك : كَسِّرُوا الأَبْوَابْ !

[يدخل لايرتيس مع أتباعه]

لايرتيس : أَيْنَ هذا المَلِكْ ؟ - يا سَادَهْ !

قِفُوا جَمِيعًا خَارِجَ الغُرْفَهْ !

الأتباع : لا ! بَلْ دَعْنَا نَدْخُلْ .

لايرتيس : أَرْجُوكُمْ أنْ تَدَعُونِى .

الأتباع : فَلْيَكُنْ ! فَلْيَكُنْ !

لايرتيس : شُكْرًا لَكُمْ ! فَلْتَحْرُسُوا الأَبْوَابْ !

[يخرج الأتباع]

يا أَيُّها المَلِكُ اللَّئِيمُ ارْدُدْ علىَّ وَالِدِى ! ١١٥

الملكة : [تُمسك به] بِهُدوءٍ يا لاَيرْتيس الأكْرَمْ !

لايرتيس : إذا هَدَأَتْ من دَمِى قطرةٌ واحِدَهْ

لَصَاحَتْ بأنّى نغيلٌ وأنّ أَبِى دَيّوثْ

كما سَوْفَ تَدْمَغُ وَالِدتى المُخْلِصَهْ

بِمَيْسَمِ عُهرٍ هُنَا فوق هذا الجَبِينِ الطَّهُورْ ! ١٢٠

الملك : قُلْ لى يا لاَيرْتيسُ لِمَاذَا اتخَذَتْ ثَوْرَتُكَ سِمَاتِ المَرَدَهْ ؟

خلِّى عَنْهُ يا جِرْترود ! لا تَخْشَىْ أىَّ أذىً يأتِينِى

إذْ يَحْمِى المَلِكَ سِيَاجُ قَدَاسَتِهِ ويَصُونُهْ

فإذا بالخَائنِ قَدْ أَحْجَمَ إنْ أَلْقَى نَظْرَهْ

وتَرَاجَعَ عَمَّا اعْتَزَمَتْ يُمْنَاهْ . قُلْ لى يا لاَيرْتيس : ١٢٥

ما سِرُّ الغَضَبِ الجَائحِ فى نَفْسِكْ – خلِّى عَنْهُ يَا جِرترود –

افْصِحْ يا رَجُلُ تَكَلَّمْ !

لايرتيس : أيْنَ أَبِى ؟

الملك : مَاتْ

الملكة : لكنْ لَيْسَ بأيْدِى المَلِكِ !

الملك : فَلْيَسْألْ أىَّ سُؤَالٍ يَبْغِيهْ !

لايرتيس : وكَيْفَ لاَقَى حَتْفَهُ ؟ لَنْ أَقْبَلَ التَّلاَعُبْ ! ١٣٠

فَلْيَذْهَبْ الوَلاءُ لِلْجَحِيمِ! ولْيَخْتَطِفْ سُودُ الشَّيَاطِينِ العُهُودَ الثَّابِتَهْ !

ولْتَبْتَلِعْ قُوَى الضَّمِيرِ والغُفْرانِ أَعْمَقُ هُوَّهْ !

بَلْ لاَ أَخَافُ لَعْنَةَ السَّماءْ ! لِهَذَا الحَدِّ قَدْ بَلَغْتُ فى ثَبَاتِى

فَلَمْ أَعُدْ أُبَالِى بالحَيَاةِ فى الدُّنْيَا وفى الأُخْرَى

وليأتِنى ما سَوْفَ يَأْتِى، ما دُمْتُ أَقْتَصُّ القِصَاصَ كَامِلاً وشَامِلاً ١٣٥

لِمَوْتِ وَالدِى !

الملك : ومن تُرى سَيَمْنَعُكْ ؟

لايرتيس : إِرَادَتِى لاَ مَا تُرِيدُ هَذِهِ الدُّنْيا لَوْ اجْتَمَعَتْ !

أما وَسَائلِى

فَسَوْفَ أُحْسِنُ التَّصَرُّفْ !

حَتّى أُوَدّى بالقَليلِ ما يُغْنِى عَنِ الكَثِيرْ !

الملك : أيا لايرتيس الكريم !

إذا كُنْتَ تَطْلُبُ عِلْمَ اليَقِينِ بمَا كَانَ منْ أَمْرِ وَالِدكَ الرَّاحِلِ ١٤٠

فهلْ يَتَضَمَّنُ ثَأْرُكَ أَخْذَ الصَّدِيقِ بِوِزْرِ العَدُوّ

مُقَامَرَةً بالخَسَارَةِ والرِّبْحِ أيضًا ؟

لايرتيس : لا أَنْشُدُ إلاَّ أَعْدَائى !

الملك : أَفَلاَ تَبْغِى أنْ تَعْرِفَهُمْ ؟

لايرتيس : إنّى أَفْتَحُ لِصَدِيقِ أَبِى المُخْلِصِ صَدْرِى وذِرَاعِىَّ مَعًا ! ١٤٥

وكما يَفْعَلُ طَيْرُ البَجَعِ إذَا أَنْقَذَ بحنانٍ طِفْلَهْ

أَغْذُوهُمْ بِدَمِى نَفْسِهْ !

الملك : هذا مَنْطِقُ وَلَدٍ بَارٍّ وكَرِيمِ المَنْبِتِ حَقًّا

أمّا إنّى فى الحَقِّ بَرِئٌ من مَقْتَلِ وَالِدِك

وحَزِينٌ كُلَّ الحُزْنِ وأَعْمَقَهُ لوَفَاتِهْ ١٥٠

فَلَسَوْفَ تَرَاهُ قَرِيبًا رأْيَ العَيْنِ وتَشْهَدُهُ كَنَهَارٍ مُشْرِقْ !

(ضجة خارج المسرح)

[يسمع صوت غناء أوفيليا]

فَلْتَدْخُلْ ! فَلْتَدْخُلْ !

(تدخل أوفيليا)

لايرتيس : يا عَجَبًا ! ما هَذِهِ الضَّوْضَاء ؟

يا حُرْقَةَ الفُؤَادِ جَفِّفِي سَيَّالَ فِكْرِي

ويا دُمُوعًا مِلْحُهَا مُضَاعَفٌ سَبْعًا

أَحْرِقِي فِي عَيْنِيَ الإِبْصَارَ والطَّاقَةْ ! ١٥٥

قَسَماً لَيَدفَعَنَّ مَنْ وَرَاءَ هذا بَاهِظَ الثَّمَنْ

ولَيُثْقِلَنَّ كِفَّتي حتى أَرَى الذِّرَاعَ فِي المِيزَانِ مَائِلَةْ !

يا وَرْدَةَ الرَّبِيعِ يا عَذْرَاءَ يا حَنُونْ !

أُوَّاهُ يا أُوفيليا الحُلْوَةْ ! رَبَّاهُ كيفَ يَمُوتُ فِي شَبَابِهِ

عَقْلُ الفَتَاةِ مِثْلمَا تَذْوِي حَيَاةُ شَيْخٍ فَانٍ ؟ ١٦٠

طبيعةُ الإِنْسَانِ تَصْفُو عِنْدَمَا يُحِبُّ بل تَغْدُو رَهِيفَةْ

فإِنْ نَبَا الحَبِيبُ أَرْسَلَتْ مِنْ نَفْسِها جُزْءًا عَزِيزًا غَالِيًا وَرَاءَهْ !

اوفيليا : [تغنى] حَمَلُوهُ فِي النَّعْشِ الكَبِيرِ بِلاَ غِطَاءٍ فَوْقَ وَجْهِهْ

وِمنَ العُيُونِ تَسَاقَطَ الدَّمْعُ الغَزِيرُ على ثَرَى قَبْرِهْ ١٦٥

الوداعَ يا حمامتي !

لايرتيس : لوْ كنتِ ما زِلْتِ بعقْلكْ

وحَفَزْتني لِلانْتقَامِ مَا دَفَعْتني بِهَذَا العَزْمِ نَحْوَهْ ! ١٦٨

اوفيليا : وعليكم ترديد قـرار الأغنيـة هنا ثُمّ تَوَارَى ثُمّ تَوَارى ! وعليك أنت أن تقـول ثُمّ تَوَارَى ثُمّ تَوَارى ! لكم يناسب القـرار هذه ١٧٠ الأغنية ! الخادم الخائن . . سرق ابنة سَيِّدِه !

لايرتيس : فِى اللَّغْوِ قُوَّةٌ تَفُوقُ قُوّةَ المَنْطقْ !

اوفيليا : خذ هذه زهور إكليل الجبل ! قل إنها زهور التذكّر ! أرجوك يا حبيبى اذكرنى ! وهذه زهور البانسيه ! زهور أفكار الأسى ! ١٧٥

لايرتيس : دَرْسٌ يُعَلّمُهُ الجُنُونْ ! فالذِّكْرَيَاتُ تُثيرُ أفْكَارَ الأَسَى !

اوفيليا : وزهر الشَّمَر وزهر النِّسْرين لك ! أمـا أنت فخذ بعض الحَرْمَلِ وسآخذ منه قليـلاً ! لنا أن نسميه عشب الرحـمة يوم الأحد ! ١٨٠ لكنّ مـعنى الزهر يخـتلف . . من شـخص إلى آخـر ! وهذه أقحوانه ! وددت لو أعطيتكم زهر البنفـسج ! لكنه ذوى جميعًا يوم أن مات أبى ! يقولون انتهى نهايةً طيبة !

(**تغنى**) فَرَحِى وهَنَائِى فى حُسْنِ حَبِيبِى رُوبِين العَذْبْ !

لايرتيس : كَيْفَ تُحيلُ الفِكْرَ والعَذَابَ والضَّنَى بل والجَحيمَ نَفْسَهَا ١٨٥ إلى بَهَاءٍ ولِسحْرٍ فَاتِنْ !

اوفيليا : (**تغنى**) أَلَنْ يَعُودَ لِلْحيَاة !؟

أَلَنْ يَعُـودَ لِلْحيَاة ؟

كَــلاَّ فَقَـدْ مَاتَ وفَــاتْ

وفى فِرَاشٍ دَائم السُّبَاتْ ١٩٠

ولَنْ يَعُودَ أبَدًا لِلْحَيَاة !

لِحْيَتُهُ بَيْضَاءُ كالثَّلْجِ ناصِعْ

والرَّأسُ الأشْيَبُ كتّانٌ رائعْ

لكنّ الرَّجُلَ مَضَى عنَّا

لَنْ تُجْدِىَ أنَّـاتٌ منّـا ١٩٥

يَرْحَمُـهُ اللهُ ويَرْحَمُـنَا

ولْيَرْحَمْ كُلَّ مَسِيحىٍّ أيْضًا . . فى حِفْظِ الله !

[تخرج أوفيليا]

لايرتيس : هل تَشْهَدُ ذَلِكَ يَا ربّى ؟

الملك : لابُدّ - لايرتيسُ أنْ أُشَارِكَك

أحْزَانَ قَلْبِك ! هَذَا وإلاّ كُنْتَ لا تَفِى بِحَقّى !

فَلْتَمْضِ كىْ تَخْتَارَ منْ تَشَاءُ مِنْ أحْكَمِ أصْحَابِك ٢٠٠

ولْيَسْمَعُوا كَلاَمَنَا كىْ يَحْكُمُوا ما بَيْنَنَا

فإنْ رَأَوْا هُنَاكَ ما يَمَسُّنَا - سَوَاءً مِنْ قَرِيبٍ أو بَعِيدْ

فَسَوْفَ نُعْطِيكَ الّذِى يُرْضِيكَ - هَذِى المَمْلَكَهْ !

بل تَاجَنَا وحَيَاتَنَا وكُلَّ ما نَقُولُ إنّنا نَمْلِكُهْ ! ٢٠٥

أمّا إذَا رَأَوْا بِغَيْرِ ذَلِكْ
فاصْبِرْ مَعِى وسَوْفَ نَشْتَرِكْ
فى فِعْلِ كُلِّ ما يُحَقِّقُ الرِّضَى لَكْ !

لايرتيس : فَلْيَكُنْ ! لَكِنَّ أُسْلُوبَ وَفَاتِهْ
ودَفْنَهُ سِرًّا بِلاَ سَيْفِ انْتِصَارٍ يَذْكُرُهْ ٢١٠
ولا دِرْعِ النَّبَالَةِ المَنْقُوشِ فَوْقَ شَاهِدِ المَدْفَن
بلا جِنَازَةٍ مَهِيبةٍ ولاَ أدْنَى الشَّعَائِرِ الرَّسْمِيَّهْ -
وذَاكَ كُلُّهُ مِنَ السَّمَاءِ للأَرْضِ يُنَادِى :
لابُدَّ مِنْ إمَاطَةِ اللِّثَامْ !

الملك : وسَوْفَ تَنْجَحْ ! وأيْنَمَا تَكُنْ الجَرِيمَةُ فَلْيَكُنْ مِنْهَا قِصَاصْ ! ٢١٥
أَرْجُوكَ أَنْ تَأْتِى مَعِى !

{يخرجون}

المشهد السادس

{ يدخل هوراشيو وأحد الخدم }

هوراشيو : ومن هؤلاء الذين يريدون الحديث معى ؟

الخادم : بحارة يا سيدى . يقولون إن لديهم خطابات لك .

هوراشيو : أَدْخِلْهُمْ إذن ! لا أَعْرِفُ أَىَّ مكانٍ فى الدُّنْيا

يمكنُ أن تَأتينِي مِنْهُ تَحيَّهْ

إلاَّ إنْ كانَتْ مِنْ هَامْلِتْ مَوْلاَيْ ! ٥

[يدخل البحارة]

البحار الأول : رعاك الله يا سيدى

هوراشيو : ورعاك الله أيضًا !

البحار الأول : أرجو أن يرعانا يا سيدى ! هذه رسالة لك يا سيدى ، أرسلها السفير الذى كان فى طريقه إلى انجلترا ، إذا كان اسمك ١٠ هوراشيو ، كما علمت .

هوراشيو : [يقرأ الرسالة] حين تفرغ من قراءة هذه الرسالة ، يسّر لهؤلاء الرجال مقابلة الملك ، فهم يحملون رسائل له . قبل أن يمضى علينا يومان فى البحر ، تعرضنا لمطاردة سفينة قراصنة مُهيّأين للحرب ، ولما وجدنا أن سفينتنا أبطأ من أن تُفلت ، اضطُرِرْنا ١٥ للقتال ، وتمكنت خلال الاشتباك من ركوب سفينتهم ، وفى تلك اللحظة ابتعدوا عن سفينتنا وأخذونى وحدى أسيرًا . وقد عاملونى معاملة رحيمة ، لكنهم كانوا على وعى بما فعلوه ، وطلبوا منى أن أجازى إحسانهم . فليتسلمْ المَلِكُ الخطاباتِ التى أَرْسَلْتُها ، ولتحضرْ أنت لمقابلتى بسرعة من يَفِرُّ من الهلاك ! ٢٠ لدىّ ما أُفْضى به إليه سرًا ، وما سوف ينعقدُ له لسانُك ، وإن لم

تقدرْ كلماتي على التعبير عن خطورة الأمر ! وسوف يَدُلُّك
هؤلاء الرجال الطيبون على مكاني . أما روزنكرانتس ٢٥
وجيلدنستيرن ، فهما يواصلان رحلتهما إلى انجلترا ولديّ من
أخبارهما الكثير، وسوف أحكي لك خبرهما . إلى اللقاء !
ممن تعرف إخلاصه لك

هاملت

هيّا ! سأُسَاعِدُكُمْ فى تَوصِيلِ رَسَائِلِكُمْ
وبأقصَى السُّرْعَةِ حتّى أَمْضِيَ مَعَكُمْ
لأُقَابِلَ مَنْ سَلَّمَكُمْ إيّاها !

[يخرجون]

المشهد السابع

[يدخل الملك مع لايرتيس]

الملك لابُدَّ إِذَنْ لِضَمِيرِكَ مِنْ تأييدِ بَرَاءَةِ سَاحَتِنا
وحقيقٌ بى أنْ أشْغَلَ بِفُؤَادِكَ مَوْقِعَ خِلٍّ أوفى ،
بَعْدَ سَمَاعِكَ - وبِأُذْنٍ حكيمٍ وحَصِيفٍ -
أنّ مَنْ اغْتَالَ الوَالِدَ حَاوَلَ قَتْلِي أيضًا ! ٥
لايرتيس ذَلِكَ ما يَظْهَرُ حقًّا ! لكنْ قُلْ لى

لِمَ لَمْ تَتَّخِذْ الخُطُواتِ الوَاجِبَةَ إزَاءَ فِعَالِهْ
وبهَا آثَامٌ وَجَرَائِمُ تَسْتَوْجِبُ قَتْلَهْ
وَهُوَ الأَحْرَى بِكَ حِينَ رَأَيْتَ التَّهْدِيدَ المَائِلَ
لِسَلامَتِكَ وحِكْمَتِكَ وسَائِرِ أَحْوَالِكْ ؟ ١٠

الملك : أَقُولُ إنَّ مِنْ وَرَائِهِ سَبَبَيْن – قَدْ يَبْدُوَانِ وَاهِيَيْنِ لَكْ
لكنَّنى أَرَاهُمَا مِنْ أَصْلَبِ الأَسْبَابْ ! فَأَوّلاً هُنَاكَ أُمُّهُ المَلِكَهْ
وهْىَ التى تَكَادُ أَنْ تَرَى الْحيَاةَ فى مَرْآهُ ! أمَّا أنَا –
وربَّمَا يكونُ ذاكَ نِعْمَةً أو نِقْمَهْ ، مَهْما يكُنْ – فإننى
أُحِسُّ بارْتِبَاطِهَا الوَثِيقِ بالحَيَاةِ عِنْدِى بَلْ بِرُوحى ١٥
وأنّنى كمِثْلِ كَوْكَبٍ لا يَسْتَطِيعُ أَنْ يُغَادِرَ الفَلَكْ .
لا أستطيعُ أن أَدُورَ فى أَفْلاكِ غَيْرِها !
وثانيًا لا أَسْتَطِيعُ أَنْ أُحَاكِمَ الفتَىَ عَلَنَا
لِمَا يُكِنُّ عَامَّةُ الأَهَالِى لِلْفَتَى مِنَ الحُبِّ العَظِيمْ
بلْ إنّهُمْ لَيَغْمِسُونَ كُلَّ أخطَاءِ لَهُ فى حُبِّهِمْ حتّى تَرَى مَثَالِبَهْ ٢٠
وقد غَدَتْ مَنَاقِبْ ! كما تَرَى الأَخْشَابَ قَدْ تَحَجَّرَتْ
فى ماءِ نَبْعٍ مَا ! وهكَذَا يَرْتَدُّ كُلُّ سَهْمٍ مِنْ يَدِى
لِلْقَوْسِ إذْ لا تَسْتَطِيعُ خِفَّةُ السِّهَامِ أنْ تَأْتى بها
إلى المَرْمَى إزَاءَ هَبَّاتِ الرِّيَاحِ الزَّاعِقَاتِ العَاتِيَهْ !

لايرتيس : وهكَذَا فَقَدْتُ وَالِدًا شَرِيفًا ! ٢٥

وسَاقَ أُخْتِى نَحْوَ غَايَةِ اليَئُوسْ

وكَانَتْ الفَتَاةُ ذاتَ قَدْرٍ - إنْ يَقْتَصِرْ ثَنَاؤُنَا عَلَى مَا كَانْ -

تَزْهُو شَمَائِلُ الكَمَالِ فيها فَوْقَ ذِرْوَةِ الزَّمَانِ كُلِّه

لَكِنَّ ثَأْرِى لا مَحَالَةَ قَادم !

الملك : حَذَارِ أنْ يَقُضَّ هذا الأمْرُ مَضْجَعَكْ ! ولا تَظُنَّ أنَّنَا ٣٠

خُلِقْنَا هكذا من طِينَةِ الخُمُولِ والبَلاَدَهْ

حتى يَمَسَّنَا الخَطَرْ - يَعْبَثُ فى لِحْيَتِنَا ونَحْنُ لا نَرَاهُ

غيرَ لَهْوٍ أو لَعِبْ ! لَسَوْفَ تَسْمَعُ المَزِيدَ عَنْ قَرِيبْ !

لَعَلّ ذَاكَ أنْ يُسَاعِدَكْ - على تَصَوُّرِ الّذى - ٣٥

[يدخل رسول حاملاً رسائل]

الرسول : هَذى إلَيْكَ يا جَلاَلَةَ المَلِكْ ! وهَذِهِ إلى المَلِكَهْ !

الملك : من هَامْلِتْ ! مَنْ أحْضَرَها ؟

الرسول : بَعْضُ البَحَّارَةِ - يا مَوْلاَىْ - فِيمَا قِيل ! لَمْ أرَهُمْ !

وكُلُودْيُو أعْطَاهَا لى . كانَ تَلَقَّاهَا مِمَّنْ جَاءَ بِهَا أصْلاً !

الملك : لَسَوْفَ تَسْمَعُ المَضْمُونَ يا لايرتيس ! ٤٠

[يخرج الرسول]

اتْرُكْنَا الآنْ !

إيقرأ] يا صاحب السمو والجبروت ، أخبركم أننى هبطت فى مملكتكم وأنا عُرْيان ! غداً سأطلب السماح لى برؤية عينيكم الملكية ، وعندها سوف ألتمس العفو منكم أولاً ، ثم أقص عليكم قصة عودتى المفاجئة ، والأكثر غرابة'' هاملت . ٤٥

ما مَعْنَى هذا ؟ وَهَلْ عَادَ الجَميعُ مَعَهْ ؟

أَمْ تُرَاهَا خُدْعَةٌ أَوْ قِصَّةٌ مُخْتَلَقَهْ ؟

لايرتيس : هَلْ تَعْرِفُ خَطَّ الكَاتِبْ ؟

الملك : خَطُّ الكَاتِبِ هَامْلِتْ لاَ شَكّ !

''عُرْيَان'' ؟ بل إنّه يقولُ فى ذَيْل الخطاب ''وَحْدِى'' ٥٠

كيفَ تُفَسِّرُ ذَلكْ ؟

لايرتيس : لا أَعْرِفُ يا مَوْلاَىْ ! لكنْ فَلْيَأْتِ إذَنْ !

مِمّا يَشْفِى قَلْبِى مِنْ سَقَمِهْ

أَنْ أَحْيَا حَتّى أَقْذِفَ فى وَجْهِ الرَّجلِ بِهَذِى الكَلِمَاتْ : ٥٥

هَا أَنْتَ تَمُوتُ بِيُمْنَاىْ !

الملك : إنْ كانَ الأَمْرُ كَذَلِكَ يا لايرتيس -

أو كيفَ يكُونُ كَذَلِكَ ؟ أو كَيْفَ يكونُ سِوَى ذَلِكْ ؟

هل تَقْبَلُ أنْ تَفْعَلَ ما أُوصِى بِهْ ؟

لايرتيس : لكنْ يا مَوْلاَىَ بِشَرْطٍ وَاحِدْ ! ألاّ تُرْغِمَنى

أنْ أقْبَلَ صُلْحًا أو سِلْمًا مَعَه !

الملك : بَلْ تَقبلُ بسلاَمٍ يكْفُلُ راحةَ بَالكْ ! إنْ يَكُ حَقّا قَدْ عَادْ ٦٠
وبذَا قَطَعَ الرِّحْلَةْ ، وإذا لَمْ يَكُ يَعْتَزِمُ استْئنَافَ السَّفَرِ قَرِيبًا
فَقَدْ اختَمرَت فى ذِهْنى فِكْرَهْ ، أوْ قُلْ هِىَ أُحْبُولَهْ ،
شَرَكٌ لَنْ يَمْلكَ إلاّ أنْ يَقَعَ برَغْبَتِه فيه !
فإذا مَاتَ فَلَنْ يتَحَمَّلَ أحَدٌ مَسْؤُوليَّةَ مَوْتهْ
بلْ لَنْ تَتَنَفّسَ أيَّةُ أَلْفَاظٍ تَتَّهِمُ الفَاعِلْ ! ٦٥
وأقولُ وَحَتّى وَالدتُهْ -
لَنْ تَشْتَبِهَ بِمَا يَحْدُثُ ولَسَوْفَ تَعُدُّ المَوْتَ قَضَاءً أوْ قَدَرًا !

لايرتيس : سأُطيعُكَ يا مَوْلاَىَ خُصُوصًا لو دَبَّرْتَ الأمْرَ بحَيْثُ أكونُ أنَا
ما يُعْرَفُ بأدَاة التَّنْفيذْ !

الملك : سَيَكُونُ إذَنْ ذَلكْ ! اسْمَعْنى ! قَدْ كثُرَ حَديثُ النَّاسِ بِشَأْنكَ ٧٠
أثْنَاءَ غيَابك ونَمَا ذَلكَ لمسَامعِ هَامْلتْ ! قَالُوا إنَّكَ تَتَميَّزُ
وتَبُزُّ الأقْرَانَ بمَوْهِبَةٍ خَاصَّهْ ! لم يَحْسُدْكَ الرَّجُلُ
عَلَى كُلِّ خِصَالكَ قَدْرَ الغَيْرةِ مِنْ تلْكَ المَوْهبَةِ وإنْ كَانَتْ
فى رَأْيِى لَيْسَتْ إلاّ أدْنَى مَوْهِبَةٍ عِنْدَكْ !

لايرتيس : ما تلْكَ المَوْهِبَةُ إذَنْ يا مَوْلاَىْ ؟ ٧٥

الملك : لَيْسَتْ عَلَى هَامِ الشَّبَابِ غَيْرَ حِلْيَةٍ - وإنْ يَكُنْ لَهَا ضَرُورَهْ !

فَمِثْلَمَا تَلِيقُ بالشَّبَابِ أَرْدِيَةٌ خَفِيفَةٌ وزَاهِيَهْ
تَلِيقُ بالشُّيُوخِ أَرْدِيَةُ الوَقَارِ القَاتِمَهْ
تِلْكَ الَّتِى تُؤَكِّدُ الوَقَارَ والرَّفَاهِيَهْ ! ومُنْذُ شَهْرَيْن ٨٠
كانَ فى زِيَارَةٍ لَنَا هُنَا شَابٌ كَرِيمُ المَحْتِد -
وكانَ مِنْ نورماندى ! وقد عَرَفْتُ بل وحَارَبْتُ الفَرَنْسيينْ
وأُدْرِكُ البرَاعَةَ التى تَسْمُو بِهِمْ على ظُهُورِ الخَيْل
لكنَّ هَذَا الشَّابّ قد أَتَى بِهَا سِحْرًا !
إذْ كانَ ثَابِتًا فى سَرْجِهِ ويَجْعَلُ الجَوَادَ يَفْعَلُ العَجَائِبْ - ٨٥
مُشَارِكًا جَوَادَهُ الأَصِيلَ نِصْفَ طَبِيعَتِهْ !
كَأَنَّمَا غَدَا الاثْنَانِ جِسْمًا وَاحِدًا -
رأيتُه يَفُوقُ كُلّ ما يُصَوِّرُ الخَيَالُ عِنْدى
بل إنّنى مَهْمَا رَسَمْتُ فى وَهْمِى مِنَ الأَشْكَالِ والحِيَل
لنْ أَستَطِيعَ انْ أَفِى بِحَقِّه !

لايرتيس : هَلْ كَانَ مِنْ نُورماندى !؟
الملك : كان نورمانديًا ! ٩٠
لايرتيس : قسمًا بحَيَاتى . . هُوَ لامورد !
الملك : بِعَيْنِهْ !
لايرتيس : أَعْرِفُهُ . . بَلْ خَيْرَ مَعْرِفَهْ ! فَإِنّهُ يَزِينُ صَدْرَ أُمَّتِهْ

مِثْلَ الحُلِىِّ والجَوَاهِرْ !

الملك : قد شَهِدَ لَنَا بِبَراعَتِكَ مُقِرًّا بِتَفَوُّقِكَ 95

بِفَنِّ دِفَاعِكَ عَنْ نَفْسِكْ ،

وامْتَدَحَ بِوَجْهٍ خاصٍّ ما تَفْعَلُ بالسَّيْفِ بِكُلِّ مُبَارَزَةٍ

حتّى صَاحَ وَمَا أَصْعَبَ أنْ نَجِدَ إِذَنْ نِدًّا فى هَذَا الفَنِّ لَه !

بَلْ أَقْسَمَ إنَّ دُهَاةَ السَّيْفِ بِوَطَنِهْ

لا يُمْكِنُ أَنْ يَتَحَلَّوْا إنْ نَازَلْتَهُمُو

بالسُّرْعَةِ فى الضَّرْبِ وفى الصَّدِّ معًا ولَمَاحِيَةِ الطَّرْفِ لَدَيْك ! 100

وإذَا بِحَدِيثِ الفَارِسِ يُفْعِمُ هَامْلِتْ بالحَسَدِ السَّارِى كالسُّمِّ بِجَسَدِهْ

حتّى لَمْ يَلْبَثْ انْ قَالَ لَكَمْ يَتَمَنّى بل يَرْجُو أَنْ تَرْجِعَ فَجْأةْ

حتّى يَخْرُجَ لِمُبَارَزَتِكْ ! والآنْ ! نَخْلُصُ مِنْ هَذا -

لايرتيس : وبماذا نَخْلُصُ مِنْ هَذَا يا مَوْلاَى ؟ 105

الملك : يا لاَيرْتيس ! هَلْ كُنْتَ تُحِبُّ أَبَاكْ ؟

أَمْ أنّكَ تُشْبِهُ صُورَةَ حُزْنٍ مَرْسُومَهْ

كالوَجْهِ بِلاَ قَلْب ؟

لايرتيس : لِمَ تَسْأَلُنِى ذَلِكْ ؟

الملك : لَيْسَ لأنّى أَتَصَوَّرُ أَنّكَ ما كُنْتَ تُحِبُّ أَبَاكَ وَلَكِنّى

أَعْلَمُ انّ الحُبَّ رَبِيبُ الزَّمَنِ ، 110

ومَرَرْتُ بِأَكْثرَ مِنْ تَجْرِبَةٍ تُثْبِتُ لِى
أنّ الزَّمَنَ كَفِيلٌ أنْ يُطْفِئَ بَعْضَ الشَّرَرِ وبَعْضَ النَّارِ بِهِ !
فى كُلِّ شُمُوعِ الحُبِّ المُوقَدَةِ فَتِيلٌ يَذْبُلُ من شِدَّةِ نَارِهْ
فَإِذَا هُوَ مِنْ شِدَّةِ وَقْدَتِهِ يُفْنِيهْ !
لا شَىْءَ يَظَلُّ عَلَى قُوَّتِهِ للأَبَدِ دَوَامًا ١١٥
حتّى الخيرُ إذَا زَادَ عَنِ الحَدِّ تكَاثَرَ فَغَدَا وَرَمًا
وإذَا هُوَ يَهْلِكُ فى غُلْوَائِهْ ! فَإِذَا شِئْنَا أَنْ نَفْعَلَ شَيْئًا
فَالْوَاجِبُ أنْ نَفْعَلَهُ وإرَادتُنَا مُتَوَافِرَةٌ فِينَا ،
إذْ إنّ إرَادَتَنَا تَتَغَيَّرُ ، وتُصَادِفُ ما يُضْعِفُها أو يُبْطِئُ حَرَكَتَهَا ،
وهْوَ كثيرٌ كَثْرَةَ ما يُحْبِطُنَا من أَلْسِنَةٍ أَوْ أيدٍ أو أَحْدَاثٍ عَارِضَةٍ ، ١٢٠
فَإِذَا 'الوَاجِبُ' قَدْ أَصْبَحَ زَفْرَتَنَا المُسْرِفَةَ بِمَا تُهْدِرُهُ !
تُؤْذِينا وَهْىَ تُنَفِّسُ عن أَوْجَاعِ القَلْب! لَكِنْ لِنَعُدْ لِصَمِيمِ القَرْحِ:
هاملت سَيَعُودُ فماذا تَعْتَزِمُ إِذَنْ حتّى تُثْبِتَ
أَنّكَ إبْنُ أَبِيكَ المُخْلِصُ بالأَعْمَالْ . . لا بالأَقْوَالِ فَحَسْبْ ؟

لايرتيس : أَذْبَحُهُ وَلَوْ بِدَاخِلِ الكَنِيسَه ! ١٢٥

الملك : لا يَنْبَغِى احْتِماءُ قَاتِلٍ بأىِّ مَوْقِعٍ مِنَ الحُرُمْ ! حَقًّا فالانْتِقَامُ لاَ
تَصُدُّهُ الحُدودْ ! دَعْنِى أُضِفْ يا أَيُّهَا الكَرِيمُ لايرتيس :
إنْ كُنْتَ قَدْ عَقَدْتَ العَزْمَ فِعْلاً . . لا تُبَارِحْ غُرْفَتَكْ

وعِنْدَمَا يَعُودُ هَامْلِتْ . . فَسَوْفَ يُخْبِرُونَهُ بِعَوْدَتِكْ
وَنَحْنُ كَلَّفْنَا الّذينَ يُطْرُونَ امْتِيَازَكْ ١٣٠
بأنْ يُضَاعِفُوا منْ لَمْعَةِ البَرِيقِ فى ذُيُوعِ صِيتِكْ
وَهْوَ الّذى أَضْفَاهُ ذَلكَ الفَرَنْسى يَوْمَهَا عَلَيْك
وذَاكَ – باختصارٍ – كَىْ نُدَبّرَ النّزَالَ فى مُبَارَاة
ونَعْقِدَ الرِّهَانَ مَنْ يَفُوزُ مِنْكُما ! ولَمّا كانَ سَالِمَ الطَّوِيَّهْ
كريمَ النَّفْسِ لا يَدْرِى أَحَابِيلَ الخِدَاعِ مُطْلقًا ،
فَإنّهُ لَنْ يَفْحَصَ السُّيُوفْ – وعِنْدَهَا ، وفى يُسْرٍ ، ١٣٥
أَوْ قُلْ بِبَعْضِ تَحَايُلٍ تَخْتَارُ سَيْفًا طَرْفُهُ حادٌّ ونافذْ !
وبِهِ تُوَجِّهُ ضَرْبَةً خَدّاعةً حَتّى تَفِى بالثَّأْرِ لِلْوَالِدْ !

لايرتيس : لأفْعَلَنّ ذَلكْ ! وفى سبيلِ ذَلكَ انْتَوَيْتُ أنْ
أَطْلِىَ ذَاكَ السَّيْفَ بالسُّمِّ الّذى كنتُ اشْتَرَيْتُهُ
مِنْ بَعْضِ مَنْ يُمَارِسُونَ طِبَّ الشَّعْوَذَهْ ! ١٤٠
وَهْوَ شَدِيدُ الفَتْكِ حَتّى إنْ غَمَسْتَ فِيهِ سِكّينًا
ثم خَدَشْتَ إنسانًا بِهَا خَدْشًا أَسَالَ الدَّمْ ،
لابُدّ أنْ يَمُوتَ صَاحِبُ الجُرْحِ الطَّفِيفْ ،
ولَوْ وَضَعْتَ فَوْقَ الجُرْحِ أَنْدَرَ الضّمّادَاتِ التى
تَضُمُّ أَعْشَابَ العَقَاقِيرِ القَوِيّةِ التى جُمِعَتْ بضوءِ القَمَرِ ! ١٤٥

سَأَمَسُّ طَرْفَ السَّيْفِ بِهْ ، حَتّى إذَا خَدَشْتُهُ خَدْشًا طَفيفًا
كَانَ فِى ذَاكَ هَلاكُهْ !

الملك : فَلْنَتَدَبَّرْ فى هَذَا أَيضًا ولْنَنْظُرْ أَىَّ الأَوْقَاتِ وأَىَّ أَسَاليبِ العَمَلِ
تُناسِبُنا ! فَإذَا نَحْنُ وَجَدْنَا ما يُحْبِطُ مَسْعَانا
أَوْ يكْشِفُ عَنْ غَايَتِنَا إنْ نَحْنُ أَسَأْنَا التَّنفِيذْ ، ١٥٠
فَعَلَيْنَا أَنْ نَعْدِلَ عَنْ هَذَا التَّدْبيرْ ! وإذَنْ لابُدّ لَهُ
من مشْرُوعٍ آخَرَ يُعْتَبَرُ ظَهِيرًا وبَديلاً عَنْه
فَإذَا فَشِلَ الأَوَّلُ فى التَّطْبيقِ لَجَأْنَا للثَّانى فَوْرًا !
صَبْرًا ! سأُفكِر - قُلْتُ بأنَّا نَتَراهَنُ فى صِدْقِ أيّكُمَا أَبْرَعُ !
هَاكَ الحل ! فى أَثْنَاءِ مُبَارَاتِكُمَا ١٥٥
سَوْفَ تُحِسَّانِ الحَرّ ولَذْعَ العَطَشِ -
وعَلَيْكَ زِيَادَةَ عُنْفِ الجَوْلاتِ إذَنْ تَحْقيقًا للْغَايَهْ -
ولَسَوْفَ إذَنْ يَطْلُبُ بَعْضَ شَرَابٍ لَهْ - وَهُنَا
أَعْدَدْتُ لَهُ قَدَحًا سَامِيةً ومُنَاسِبَةً للْحَفْلِ ،
ما إنْ يَرشُفُ منْها قَطْرَهْ ، حتّى تَتَحَقَّقَ غَايَتُنا
إنْ كانَ تَصَادَفَ انْ أفْلَتَ مِنْ طَعْنَتِكَ المَسْمُومَهْ ! ١٦٠
لكنْ مهلاً . . ما هَذَا الصَّوْتْ ؟

[تدخل الملكة]

الملكة : كَارِثَةٌ تأْتِى فى أَعْقَابِ كَوَارِثَ أُخْرَى

بَلْ تَتَتَابَعُ مُسْرِعةً ! غَرِقَتْ أُخْتُكَ يا لايرتيس !

لايرتيس : غَرِقَتْ حَقًّا ؟ أَيْنَ ؟

الملكة : [ذَهَبَتْ] لِغَدِيرٍ صَافٍ مَالَتْ شَجَرَةُ صَفْصَافٍ فَوْقَهْ ١٦٥

كانتْ فى صَفْحَتِهِ المَصْقُولَة تَنْعكسُ الأَوْرَاقُ الفِضيّهْ !

وهُنَالِكَ وَقَفَتْ وبِيَدِهَا طَاقَاتُ زُهُورٍ رَائِعَةٍ

نَسَجَتْهَا بِيَدَيْهَا مِنْ بَعْضِ أَقَاحِى الغَابِ وزَنْبَقِهِ

والحَسَكِ وبَعْضِ بَنَفْسَجَ مِمَّا يَعْرِفُهُ الرَّاعِى الفَظُّ بِأَسْمَاءٍ فَظَّهْ !

أمّا العذْرَاواتُ المُحْتَشِماتُ لَدَيْنَا فيُسَمّينَ الزَّهْرَ ١٧٠

أَصَابِعَ أَيْدِى المَوْتَى ! أَخَذَتْ أُوفِيلْيا

تَتَسَلَّقُ بَعْضَ الأَغْصَانِ المَائِلَة لتَعْلِيقِ أَكَالِيلِ الزَّهْرِ -

فَانْكَسَرَ بِهَا غُصْنٌ حَاسِدٌ ، فَإِذَا هِىَ تَسْقُطُ فى

لُجّةِ جَدْوَلِها البَاكِى وبِيَدِهَا طَاقَاتُ الزَّهْرْ !

وانْتَشَرَتْ فى المَاءِ مَلاَبِسُها وَطَفَتْ تَحْمِلُها كالحُورِيَّاتِ قَلِيلاً ١٧٥

وهْىَ تُغَنّى بَعْضَ مَقَاطِعَ لِمَدَائِحَ من زَمَنٍ ولَّى

وكَمَنْ لا يَدْرِى مَا هُوَ فِيهِ مِنَ الخَطَرِ المُحْدِقْ

أَوْ مِثْلَ المَخْلُوقَاتِ بِذَاكَ المَاءِ وَقَدْ خُلِقَتْ لِلْعَيْشِ بِدَاخِلِهِ !

لكنْ لَمْ يَطُلِ الأَمْرُ بِهَا حَتَى ثَقُلَتْ أَرْدِيَةُ المِسْكِينَة ١٨٠

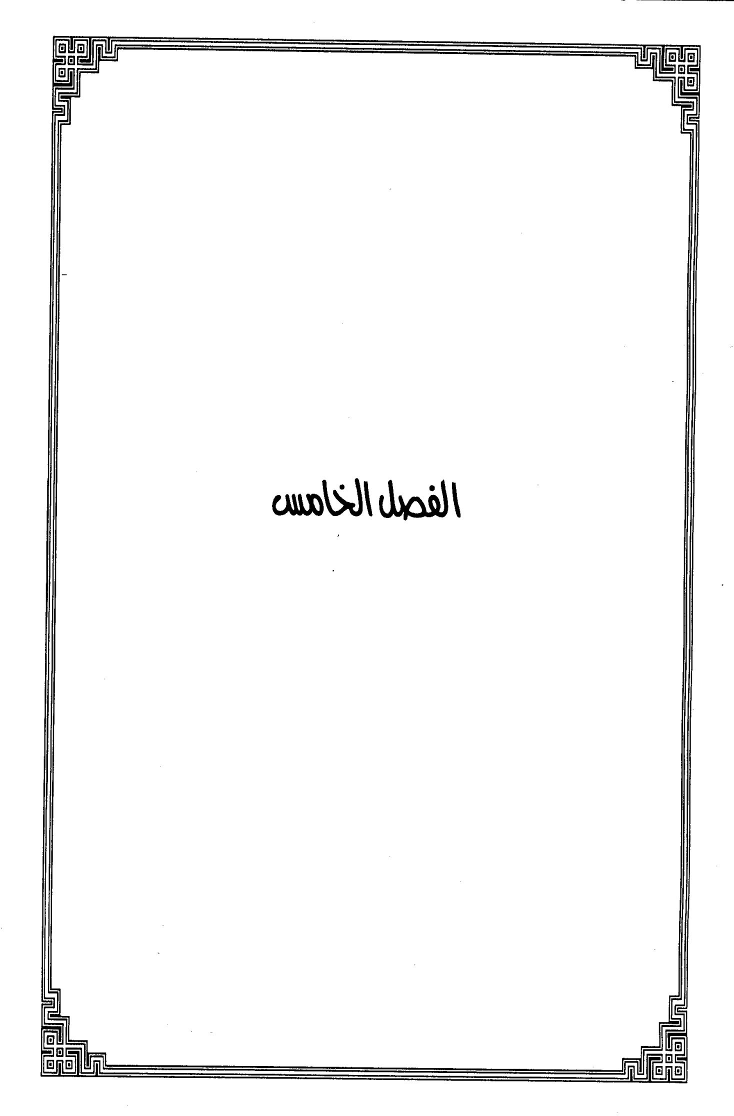
مِمَّا شَرِبَتْهُ مِنَ المَاءِ فَشَدَّتْهَا مِنْ صَافِى أَلْحَانِ أَغَانِيهَا
لِلْمَوْتِ بِطِينِ الجَدْوَلِ فى القَاعْ !

لايرتيس : وَا أَسَفَاهُ إِذَنْ غَرِقَتْ .

الملكة : غَرِقَتْ ! غَرِقَتْ !

لايرتيس : ما أَكْثَرَ ما جَاءَكِ مِنْ مَاءٍ يا أُوفِيلْيا المِسْكِينَةْ !
وإِذَنْ لَنْ أَسْمَحَ لِدُمُوعِى انْ تَهْطِلْ ! لكنْ ذَلِكَ شَأْنُ الإِنْسَانْ !	١٨٥
وطَبِيعَتُنَا لا تَخْرُجُ عن عَادَتِها ، ولْيَصِفِ اللُّوَّامُ بُكَائِى بالْعَارْ !
[يبكى] فَإِذَا خَرَجَتْ مِنّى هَذِى العَبَرَاتْ
خَرَجَتْ مَعَهَا المَرْأَةُ لِلأَبَدِ ! وَدَاعًا يا مَوْلاَىْ
عِنْدِى كَلِمَاتٌ مِنْ نَارٍ تَبْغِى انْ تُوقَدَ
لَوْلاَ أَنَّ حَمَاقَةَ عَبَرَاتِى تُطْفِئُها .	[يخرج]

الملك : يا جرترود ! فَلْنَمْضِ فى أَثَرِهْ	١٩٠
لَقَدْ جَهَدْتُ جُهْدِى كَىْ تَزُولَ غَضْبَتُهْ
والآنَ أَخْشَى أَنْ تَعُودَ مِنْ جَدِيدٍ فَتَثُورْ
لِذَاكَ سَوْفَ نَقْتَفِى أَثَرَهْ !	[يخرجان]



الفصل الخامس

المشهد الأول

يدخل مُهَرِّجَان [حفار قبور مع آخر]

الحفـار : هل تُدفَنُ حسب الطقوسِ المسيحية ، وهى التى سَعَتْ إلى خلاصها بيدها ؟

الآخـر : قلتُ لك نعم ! فلتحفرْ إذنْ قبرها فورًا . لقد نظر المحقق فى القضية ورأى أن تُدفن بالطقوس المسيحية . ٥

الحفـار : وكيف يكون ذلك ، إلا إذا كانت أغرقت نفسها دفاعًا عن النفس ؟

الآخـر : ذلك ما ثبت فى التحقيق .

الحفـار : بل لابد أن يكون انتحارًا ولا شىء سواه . فالقضية كما يلى : إذا أغرقت نفسى عمدًا ، كان ذلك فعلاً ، والفعل له فروع ١٠ ثلاثة ، أن تفعل ، وأن تعمل ، وأن تؤدى . ومن ثم فقد أغرقت نفسها عمدًا .

الآخـر : ولكن اسمعنى يا حفّارُ يا طيب –

الحفـار : اسمح لى بالشرح : هذا مكان الماء – تمام ؟ هنا يقف الرجل – ١٥

تمام ؟ فإذا ذهب الرجل إلى هذا الماء وأغرق نفسه ، فإنه سواء
شاء أم أبى قد ذهب فعلاً ! لاحظ هذا ! أما إذا أتى الماء إليه
فأغرقه فلن يكون قد أغرق نفسه . وبناءً عليه فإن من لا يقوم
بقتل نفسه لا يقصّر من عمره . ٢٠

الآخر : لكن أهذا هو القانون ؟

الحفار : نعم والبتول ! قانون التحقيق فى كل وفاة مشتبه فيها !

الآخر : هل تُريد الحق ؟ لو لم تكن من الطبقةِ الراقية لحرموها من
طقوس الدّفن المسيحية ! ٢٥

الحفار : هذا صحيح ! ومن الأسف أن يتمتع العظماء فى هذا الدنيا
بحقّ الانتحار غرقًا أو شنقًا أكثر من إخوانهم المسيحيين. هيّا !
أعطنى الجاروف ! فليس فى التاريخ أعرقُ نسبًا من البُستانيين ٣٠
وحفّارى الخنادق وصانعى القبور . إنهم يواصلون مهنة آدم !

الآخر : هل كان من الطبقة الراقية ؟

الحفار : كان أول من حمل دِرْعَ النّبالة !

الآخر : بل لم تكن له دِرْعُ نَبَالة !

الحفار : عجبًا ! هل أنت كافرْ ؟ كيفَ تَفْهَمُ الكتابَ المقدس ؟ الكتاب ٣٥
المقدس يقول إن آدم كان يَحْفُر الأرض . وهل كان يستطيع أن

يحفر دون ذراعين ودرع ؟ سوف أسألك سؤالاً آخر ، فإذا لم تجب عليه الجواب الصحيح ، فَلْتَعْتَرِفْ ولـ . . . -

الآخر : تبًّا لكْ ! ٤٠

الحفار : من يستطيع أن يبنى أقوى مما يبنى البنّاء أو صانع السفن أو النّجار ؟

الآخر : صانع المشنقة! فإنها تبقى بعد أن يَفْنَى الآلافُ من مستأجريها!

الحفار : تُعْجِبُنى لَماحيتُكْ ! 'المشنقة' إجابة حسنة ! وقد أحْسَنْتَ صُنْعًا مثلها ! وكيف ذلك ؟ لأنها تُحْسِنُ لمن يُسِئ . لكنك أسأتَ بقولك إن بناء المشنقة أقوى من الكنيسة ، وإلا فسوف تُحْسِنُ المشنقة إليك ! هيّا ! اسأل سؤالاً آخر ! ٤٥

الآخر : من يزيد ما يبنيه قوةً عن البنّاء أو صانع السفن أو النّجار ؟ ٥٠

الحفار : نعم ! أخبرنى حتى ننتهى !

الآخر : والبتول أستطيع الإجابة !

الحفار : قل لى إذن !

الآخر : لكننى لا أستطيع - قسمًا - أن أقول ! ٥٥

الحفار : لا تُرهِقْ ذهنَك بالتفكير ، فَحمارُكَ البليدُ لن يسرعَ إن ضَرَبْتَه ! وإذا سألك أحدٌ هذا السؤال مَرّة أخرى فقلْ إنه صانعُ القبور! فإنّ البيوت التى يبنيها تعيش حتى يوم القيامة! اسمع !

اذهب إلى [حانة] 'يون' ، فأحضر لى بعض الشراب ! ٦٠

[يخرج المهرج الآخر ، ويستمر
الحفار فى الحفر]

الحفار : [يغنى] فــى شَبَابِــى عِنْـدَمَا كنــتُ أُحِــبّ
كـمْ تصــورتُ بأنّ الحُــبّ عَــذْبْ !
وبأنّ الوَقْتَ يَمْضى فـى الذى يَحْلُــو
ثم يأتــى بالّذى أَرْضَــى وأَرْجُــو !

[يدخل هاملت وهوراشيو فى أثناء غنائه]

هاملت : ألا يشعر هذا الرجل بطبـيعة عمله . . حتـى يغنى وهو يحفر ٦٥ القبر !؟

هوراشيو : قد اعتاد ذلك والعادة سهّلت عليه ما يفعل !

هاملت : هذا صحيح ! واليد التى لا تعمل هى أرقّ الأيدى إحساسًا !

الحفار : [يغنى]

غَيْرَ أنّ العُمْرَ يمضى بخُطىً مُسْتَرِقَهْ ٧٠
تُحْكِمُ القَبْضَةَ ظُفْرًا نَافذًا فىَّ و نَابَا
ورَمَانِى فى سَفِينِى نَحْوَ أرضٍ زَلِقَهْ
فكَــأنِّى لَــمْ أكُــنْ يَوْمًا شَــبَابَا !

[يقذف بجمجمة خارج القبر]

هاملت : هذه الجمجمة كان لها لسان، وكانت تستطيع يومًا ما أن تُغَنّى.
فانظرْ كيف يـقذف بها الوغدُ إلى الأرضِ ، كأنهـا عظمةُ الفَكّ 75
التى ارتكب بهـا قَـابيلُ أولَ جـريمةِ قـتل . وقـد تكون رأسَ
سيـاسىٍّ أو دَسَّاسٍ يتحكمُ فـيها هذا الحِمـارُ الآن ! وقد يكون
داهيةٌ يحاول أن يخادع الله جلّ شأنه ! أفَلاَ يُحتملُ ذلك ؟

هوراشيو : بل مُحْتَملٌ يا مولاى ! 80

هاملت : أو رأسُ أحـدِ رجالِ القصـر - رأسٌ تقـول طـاب صباحـك
يا مولاى ! كيف حالُك يا مولاىَ الأكرمْ ؟ ولعلّها رأسُ النبيل
فلانُ بن فلانْ ، الذى أثْنَى على حِصانِ عِلاَّنِ بن عِلاَّنْ ، وهو
يريد أن يَستَوْهِبَهُ إياه ! ألا يُحْتَمَلُ ذلك ؟ 85

هوراشيو : بلى يا مولاى !

هاملت : بل يجوزُ حـقًا ! قد أصـبحتْ الرأسُ دونَ فَكٍّ للسيـدةِ النَبيلةِ
دودة هانم ! وأصبح الحـفارُ يَقْذِفُهـا بجاروفِه أنَّى يشـاء ! لَيْتَنَا
نستطيعُ أن نُدْرك اكتـمالَ دَوْرَةِ القدر فيما نَشهـد ! هل تستحقُّ
هـذه العظـامُ أن يَلْعَبَ الـناس بهـا كالكـرة ، بعـد أن تكلّفتْ 90
ما تكلفت فى النَّشْأةِ والتربية ؟
إن عِظَامى تتوجّعُ حين أتأمّل ذلك !

الحفار : [يغنى] فَأسُ حَفّـــارٍ بأيْدينـا وجَــارُوف

زِدْ عَلَــى ذَلــك أكْفَانًا لِفُــوفْ

ثــم رَمْسًا مــن تُــرابٍ نَحْفُــرُهْ

كى نُلاقِى ما نُلاقِى من ضُيُوفْ ٩٥

[يقذف بجمجمة أخرى خارج القبر]

هاملت : وهاكَ أخرى ! لعل هذه جمجمة محامٍ ؟ فأينَ ذهبتْ براعتُهُ فى تحريفِ الألفاظِ وتأويلِ المعانى ؟ أين ذهبتْ قضاياه ، وحِيَلُه ، وتلاعبُه بشـروطِ عقُودِ الحيازة ؟ لماذا يَسْـمَحُ لهذا الوغدِ الطليقِ أنْ يقرعَـهُ على رأسه الآنَ بجاروفٍ قذر ، دون أن يُخْـبِرَهُ بأنه ١٠٠ يتعرض بذلك لِرَفْعِ قَضيَّة اعـتداء بالضَّرب ؟ حقا ! لَرُبَّما كانَ هذا المُحامى مِمّنْ يَشترون الأراضىَ بكثرة [ليصبحوا من الاعيان] – وقد أعد لذلك سندات الدّيون وكفالاتها ، ودعاوى الغرامة، وعقـودَ ضمانِ الغـير المزدوجة ، ووثائقَ السَّـداد ! هل انتهتْ غراماته إلى هذا الغُرْم ؟ هل هذا مـا سُدّد إليه من وثائقِ سداد ١٠٥ الدّيون ؟ أىْ أنْ تمتلئَ رأسُه الماكرةُ الناعـمةُ بترابٍ ناعمْ ؟ ألَنْ تضمنَ له عقـودُ الضَّمان أيةَ مُشتـريات أخرى ، بل والمزدوجة منهـا ، سـوى مكانٍ فى الأرضِ لا يـزيدُ طولُه وعـرضُـه عن مساحةِ عَـقْدَيْن ؟ إن عُقود ملكيةِ أراضيه وحـدها لن يتسعَ لها

نعشُه ! بل إن وَارِثَهُ نفسَه لنْ يزيدَ ما ينالُه عن ذلك ! ١١٠
ما رأيك ؟

هوراشيو : ولا مثقالَ خَرْدَلةٍ يا مولاى !

هاملت : ألا يُصْنَعُ الرَّقُّ الذى نكتب عليه من جِلْدِ الغَنَم ؟

هوراشيو : بلى يا مولاى ! ومن جِلْدِ العجول أيضًا !

هاملت : إنّ منْ ينشدون تأمينَ أملاكِهِمْ بأمثالِ هذه العقودِ ينتمون إلى الغَنَم والعجول ! سوف أحادثُ هذا الرجل . لمنْ هذا القبرُ ١١٥ يا سيد ؟

الحفار : لى يا سيدى !
(يغنى) ثم رَمْسًا من ترابٍ نَحْفُرُهْ –

هاملت : أظنُّ أنه قبرك فعلاً ، فأنتَ فى داخله !

الحفار : إنّك لستَ فيه، وليس إذن لك ! أما أنا ، فَلَسْتُ فى داخله ، ١٢٠ لكنه ينتمى لى !

هاملت : هذا كذب ! كيف تقول وأنت فيه إنه قبرك !؟ القبر للموتى لا للأحياء ! إذن فأنت كذاب !

الحفار : إنها كذبة حيّةٌ يا سيدى ! سرعانَ ما تتحولُ عنّى إليك ! ١٢٥

هاملت : فلأى رجلٍ تحفره ؟

الحفار : لا أحفره لأى رجل !

هاملت : إذن لأى امرأة ؟

الحفار : ولا لامرأة أيضًا ؟

هاملت : إذن من سَيُدْفَنُ فيه ؟ ١٣٠

الحفار : سيدفن فيه من كان امرأة ! فليرحمها الله لقد ماتت !

هاملت : ما أشدَّ حَذْلَقَةَ هذا الوغـد ! يجب أن نلتزمَ الدّقّة فى كل كلمة
وإلا تَغَلّب علينا بمراوغَتِـه وتلاعُبِـه بالألفـاظ . أُقْسـم بالله
يا هوراشـيـو ! لقـد لاحظتُ أن الـذَّوْق العـامَ قـد ارتفعَ فى ١٣٥
السنواتِ الثلاثِ الأخيرةِ حتى دَنَا الفلاحُ من رَجُلِ القصر ، بل
كاد قدمُ الأوّلِ أن يُوجِعَ الكالُو فى عَقِبِ الأخير ! - كم مضى
عليك فى حَفْرِ القُبور ؟

الحفار : فى أى يومٍ من الأيام ؟ فى اليـومِ الذى استطاع فيـه هاملت - ١٤٠
ملكُنا الرّاحل - أن يَهْزِمَ فورتنبراس .

هاملت : وكم مضى على ذلك ؟

الحفار : ألا تعـرف ؟ أى مُـغَفّل يعـرفُ ذلك ! كـان ذلك يوم مـولد
هاملت الابن ! الذى أصابه الجنونُ وأرسلوه إلى انجلترا !

هاملت : ولماذا أرسلوه - بالله - إلى انجلترا ؟ ١٤٥

الحفار : لأنه مجنون ! وسـوف يستـردُّ عقلَه هناك . فـإذا لم يَحْدُثْ ،
فلن يهتمَّ لذلك أحدٌ هناك .

هاملت : لماذا ؟

الحفار : لن يلحظ أحد ذلك ، فالناس هناك مجانين مثله ! ١٥٠

هاملت : وكيف أصابه الجنون ؟

الحفار : على نحو غريب ، فيما يقولون .

هاملت : وما وجه الغرابة ؟

الحفار : حَقًّا ! بأن فقد عقله .

هاملت : وعلى أى أساس ؟ ١٥٥

الحفار : لا أساس هنا ! لقد قضيتُ فى الدنمرك ثلاثين عامًا أحفر القبور، صَبِيًا ورَجُلاً !!

هاملت : كم يمضى على الإنسانِ فى الأرضِ قبلَ أنْ يُصيبَه الفساد ؟

الحفار : حقا ! إن لم يكن أصابَه فى حياته – إذ ما أكثر الجثث التى يموت أصحابُها بالوبَاءِ ولا تكادُ تتحمل إنزَالَها إلى القَبْر هذه ١٦٠ الأيام – فقد يبقى ثمانيةَ أعوامٍ أو تسعة . أما دبّاغ الجلود فيبقى تسعة .

هاملت : وما سرّ الزيادة ؟

الحفار : حِرْفَتُه يا سيّدى ! إذ يكونُ جِلْدُهُ مدبوغًا بحيث يمنعُ تسربَ الماءِ إليه فترةً طويلة ، والماءُ أشد ما يُفْسد الجُثة ، وها هى ١٦٥ جمجمةٌ ظلّتْ فى التراب ثلاثًا وعشرين سنة !

هاملت : من كان صاحبها ؟

الحفار : كان رجلاً مجنونًا ! من تظنه كان ؟ ١٧٠

هاملت : لا أعرف .

الحفار : ملعونٌ ذلك الـوغدُ المجنون ! لقد صَبَّ على رأسـى إبْرِيقًا من نبيـذ الراين ذاتَ مرة ! هذه الجمجـمةُ يا سيدى ، هى بعـينها جمجمةُ يوريك ، مضحكِ الملك . ١٧٥

[يمسك الجمجمة]

هاملت : هذه ؟

الحفار : بعينها !

هاملت : وا أسفا عليك أيها المسكين يا يوريك ! كنت أعرفه يا هوراشيو وعَرَفْتُ فيه رجلاً لا حَدَّ لدُعـاباتِه ، وذا خيالٍ بالغ الخصوبة ! لقد حَمَلَنى على ظَهْرِهِ أَلْفَ مَـرّة – والآن ! ما أَبْشَعَ ما يُصَوِّره ١٨٠ خيالـى ! إنه يُصِيبُنـى بالغـثَيان ! كـانت هنـا الشفتـان اللتـان لا أدرى كم مَرَّةً قَـبَّلْتُهمـا ! أين تُرى الآن فكاهاتُك وطرائفُك وأغانيك ؟ وأينَ ومـضاتُ مَرَحِك التى كانت تُشْـيعُ الضحك الصـاخبَ على المائدة ؟ أَمَـا مِنْ فكاهة تسـخـرُ بهـا الآن من ١٨٥ ابتسـامتِك العريضة هذه ؟ هـل سَقَطَ فَكُّكَ حُزْنًا واكْتِـئَابًا ؟!

اذهبْ الآنَ إلى غُرْفَةِ امرأةٍ فاتنةٍ وقلْ لها أن تَضَعَ أثْقَلَ الأصباغِ على وَجْهِها ، لأنه سينتهى هذه النهاية .

اجْعَلْها تضحكْ لهذه الفكاهة ! أرجوك يا هوراشيو . . خبرْنى بشىء واحد !

هوراشيو : وما ذاك يا مولاى ؟ ١٩٠

هاملت : هل تظنُّ أن الاسكندر الأكبر كان يبدو تحت التراب على هذه الصورة ؟

هوراشيو : نعم .

هاملت : وكانت تفوحُ منه هذه الرائحة ؟ أف !

[يعيد الجمجمة مكانها]

هوراشيو : نعم يا مولاى . ١٩٥

هاملت : ما أحقرَ ما نعودُ إليه يا هوراشيو ! ألا يستطيعُ الخيالُ أن يقتفىَ أثرَ الترابِ الشريفِ الذى انتهى إليه الاسكندر حتى يجدَه قد أصبحَ غطاءً لفُوَّهَةِ دَنِّ الخَمْر ؟

هوراشيو : لنْ تراه كذلك إلا إذا أغْرَقْتَ فى الخيال !

هاملت : كلا ! على الإطلاق ! بل إننى سِرْتُ وراءه بصورة منطقية حتى وصلت إلى تلك النتيجة ، وهى الأرجح ! مات الاسكندر ، دُفِن الاسكندر ، عاد الاسكندر ترابًا ، والترابُ أرض ، ومن ٢٠٠

الأَرْضِ نَصْنَعُ الصَّلْصَال ، أفلا يمكن أن نصنع من ذلك

الصلصال غِطَاءً نَسُدُّ به فُوَّهَةَ بَرْمِيلِ جعَةٍ مثلاً ؟ ٢٠٥

قَيْصَرُ الجَبَّارُ مَاتْ – أَصْبَحَ اليَوْمَ تُرَابًا

قَدْ يَسُدُّ ثُغْرةً – قد تَقِى لَذْعَ الهَوَاءْ

ذَلِكَ الطِّينُ الذى – مَلأَ الدُّنْيا ارْتِعَابَا

رَمَّمَ الحَائِطَ حَتَّى – يَنْتَفِى بَرْدُ الشِّتَاءْ

لكنْ مهلاً مهلاً ! جاءَ المَلِكُ ومَعَهُ الملكةُ ورجالُ القصر ! ٢١٠

[يدخل حاملو النعش ، مع كاهن ، والملك والملكة ، ولايرتيس ، وبعض رجال الحاشية من اللوردات]

مَنِ الذى يَمْشُونَ خَلْفَ نَعْشِه ؟ ما هَذِهِ الشَّعَائِرُ المُبْتَسَرَهْ ؟

لابُدَّ أنّ صاحبَ الجُثْمانِ قد قَضَى على حيَاتِه

حينَ استَبَدَّ اليَأْسُ بِهْ ! وكانَ ذَا مَكَانَةٍ رَفيعَهْ

فَلْنَخْتَبِئْ لِبُرْهَةٍ ونَشْهَدِ الذى يكُونْ . ٢١٥

لايرتيس : هَلْ مِنْ طُقُوسٍ أُخْرى ؟

هاملت : هذا لايرتيس ! شابٌّ من أَكْرَمِ مَحْتِدْ ! انْظُرْ !

لايرتيس : وما الطُّقُوسُ التَّالية ؟

الكاهن : لَقَدْ تَوَسَّعْنا بِهَذِهِ المَرَاسِمْ الجَنَائِزِيّة

بِقَدْرِ ما سَمَحَتْ لَنَا سُلْطَتُنَا ! فَمَوتُها مُشْتَبَهٌ فيه ! ٢٢٠

لَوْ لَمْ يكُنْ أمرُ المَلِيكِ قَدْ جَبَّ النِّظَامَ المُتَّبَعْ
لَكَانَ يَنْبَغِي دَفْنُ الفَتَاة فى مكَانٍ لَمْ يُطَهَّرْ –
إلَى قِيَامِ السَّاعَه ! ولا تُقَامُ هَذِه الصَّلَوَاتُ والدَّعَوَاتْ
بلْ يَقْذِفُ النَّاسُ الحجَارَةَ والحَصَى عَلَيْها !
لكنْ سَمَحْنَا للْفَتَاة بأنْ تَظَلَّ لَها أكَاليلُ العَذَارَى ، ٢٢٥
أو تُنْثَر الأزْهَارُ رَمْزًا للْعَفَاف على تُرَاب القَبْر !
وبدَقٍّ نَاقُوسِ الجَنَائزِ كىْ يُصَاحِبَها لِمثْوَاهَا الأخير !

لايرتيس : أفَلَنْ تُقَامَ شَعَائرٌ أُخْرىَ ؟

الكاهن : بل لا مَزِيدَ من الشَّعائرْ ! بَلْ إنّنا لَنُدنِّسُ الصَّلَوَاتِ لِلْمَوتى
إنْ نَحْنُ أنْشَدْنَا تَرَاتِيلَ السَّكِينَةِ أو سِوَاهَا من تَرَاتِيلٍ رَزِينَهْ ٢٣٠
مِثْلَ التى نُنْشِدُها لِمنْ يموتُ رَاجيًا رَحْمَةَ رَبّهْ !

لايرتيس : وَسِّدُوهَا ذلكَ التُّرابْ ! عَسَى أنْ يَنْبُتَ البَنَفْسَجْ
من جِسْمِهَا الجَمِيلِ الطَّاهِرْ ! وأنْتَ يا كاهنُ يا فَظَّ اللّسانْ
اعْلَمْ بأنّ شَقيقَتى ستكونُ بين مَلائك الرَّحْمهْ
وأنتَ فى قَاعِ الجَحِيمِ تَعْوِى !

هاملت : وَيْحِى ! أُوفِيلْيا الفَتَّانَهْ !؟ ٢٣٥

الملكة : [وهى تنثر الزهور] الزَّهْرُ الحُلْوُ إلى الحُلْوَهْ ! ووداعًا !
كَانَتْ أُمْنِيَتى أَنْ تُمْسِى زَوْجَةَ وَلَدِى هَامْلِتْ

كُنْتُ أَظُنُّ بأنى سأَزِينُ فِرَاشَ العُرْسِ بِزَهْرِى يا أَجْمَلَ عَذْرَاءْ
لا أنْ أَنْثُرَهُ فَوْقَ القَبْرِ !

لايرتيس : الوَيْلُ والثُّبُورُ مَرَّاتٍ ثَلاثًا لَكْ! بَلْ فَلأُضَاعِفْها لِعَشْرٍ فى ثَلاثْ! ٢٤٠
الويلُ يا مَلْعُونُ يا مَنْ كانَ فِعْلُهُ الخبيثُ من وَرَاءِ
فَقْـدِ هذه الفَتَـاةِ أَذْكَى عَقْلٍ ! تَوَقَّفُـوا فَلاَ تُهِيـلُوا ذَلِكَ التُّرابَ
لَحْظَةً حتّى أَضُمَّها لأَحْضَانِى لِمرَّةٍ أَخِيرَهْ .

[يقفز إلى داخل القبر]

هَيَّا إلىَ إِهَالَةِ التُّرَابِ الآنَ فَوْقَ الحَىِّ والمَيّتْ
حتّى تُقِيمُوا فَوْقَ هَذِى البُقْعَةِ المُنْبَسِطَهْ ٢٤٥
جَبَلاً يَفُوقُ بِلْيُونَ العَرِيقَ أو أُوليمبوس الذى
تُنَاطِحُ السَّمَاءَ رَأْسُهُ الزَّرْقَاءْ !

هاملت : منْ ذَلِكَ الّذى يَنِمُّ صَوْتُهُ عنْ أَثْقَلِ الأَحْزَانْ ؟
من ذا يُصَعّدُ الأَسَى فى لَفْظِه إلى الكَوَاكِبِ السَّيَّارهْ
كَأَنَّمَا هُوَ السِّحْرُ الّذى سَيُوقِفُهَا عَنِ الحركهْ
لِكَىْ تُعيرَ السَّمْعَ فى دَهْشَةٍ ؟ هَذَا أَنَا هَامِلتْ أَميرُ الدّانمرك ! ٢٥٠

لايرتيس : [يشتبك معه] فَلْتَذْهَبْ رُوحُكَ لِلشَّيْطانْ !

هاملت : هذا شَرُّ دُعَاءْ !
أَرْجُو رَفْعَ أَصَابِعِكَ إِذَنْ عَنْ حَلْقِى !

لَسْتُ حَقُودًا . . لَسْتُ بِطَائِشْ !

لكِنّ بِنَفْسِى خَطَرًا يَحْسُنُ بِكَ إنْ كُنْتَ حَكِيمًا ٢٥٥

أنْ تَخْشَاهْ ! ارْفَعْ يَدَكَ أقُولْ !

الملك : فَرِّقوا بَيْنَهُما !

الملكة : هاملت ! هاملت !

الجميع : أيّها السّيدَانْ !

هوراشيو : يا مَوْلاَى الأكْرَمْ ! اهدَأْ ! ٢٦٠

هاملت : لَسَوْفَ أقَاتِلُهُ فى سَبِيلِ القَضِيَّةِ حتّى

لَتَجْمُدَ فَوْقَ عيُونِىَ أجْفَانُها !

الملكة : يا ولَدِى ! أىُّ قَضيّهْ ؟

هاملت : لَقَدْ عَشِقْتُ أوفيليا! لا يَسْتَطِيعُ الحُبُّ فى قُلُوبِ أرْبَعِينَ ألْفَ أخْ

أن يَبْلُغَ الّذى عِنْدِى ! مَاذَا عَسَاكَ فَاعِلٌ مِنْ أجْلِهَا ؟ ٢٦٥

الملك : هَامْلِتْ مجنونٌ يا لايرتيس !

الملكة : بالله عَلَيْكَ اتْرُكْهُ الآن !

هاملت : أرِنى مَا يُمْكِنُ أنْ تَفْعَلْ ! هَلْ تَبْكِى أمْ سَتُقَاتِلْ ؟

أتَصُومْ ؟ أتُمَزِّقُ نَفْسَكَ إرْبًا ؟ هَلْ تَجْرَعُ خَلاًّ ؟ ٢٧٠

هَلْ تَأكُلُ تِمْسَاحًا ؟ فَسَأفْعَلُ ذاكَ جَميعًا !

أتُرَاكَ أتَيْتَ هُنَا حتّى تَنْتَحِبَ عَلَيْها ؟

أمْ تُثْبِتَ أنَّكَ أكثَرُ إخلاَصًا منّى بالقَفْزِ إلى القَبْر ؟
هلْ تَطْلُبُ أنْ تُدْفَنَ حيًا مَعَها ؟ فَكَذَلكَ أفعَلْ !
أمّا إنْ كنتَ تَشَدَّقْتَ بِبَعْضِ جِبَالِ الأرْض ٢٧٥
فَلْيُلْقُوا آلافَ الأثقال من الأتْرِبَةِ عَلَيْنا
كى تَعْلُـوَ رأسُ الكَوْمَةِ حتّى
تَبْلُـغَ مِنْطَقَةَ لَهِيـبِ الشَّمْسِ فَتَحْتَرِقَ بِها ،
وبحَيْثُ تَرَى جَبَلَ الأوسَا كالبَثْرَةِ إنْ قِيسَ بِها !
ما دُمْتَ تُرِيدُ الجَعْجَعَةَ فإنّ عَجِيجِى جَعْجَاعٌ أيْضًا !

الملكة : هَذَا مَحْضُ جُنُونْ ! وَهكَذَا يكونُ عِنْدَمَا تُثِيرُهُ النَّوْبَهْ ! ٢٨٠
لكنّهُ سَرْعَانَ ما يَعُودُ هَادِئًا ونَاعِمًا بالصَّمْتِ كالحَمَامَةِ التى
غَدَا لها فَرْخَانِ يكْتَسِيانِ بالزَّغَبِ المُذَهَّبْ !

هاملت : هل تَسْمعُنى يا سَيِّد ؟ ما سِرّ ما أَلْقَاهُ مِنْ
خُشُونَةِ المُعَامَلَةْ ؟ إنّى أَحْبَبْتُكَ دَوْمًا !
لكنْ ذَلِكَ غيرُ مُهِمّ ! مَهْمَا فَعَلَ الإنْسَانْ ، ٢٨٥
حتّى لَوْ كانَ هِرَقْل ،
فالقِطَّةُ سَوْفَ تَمُوءْ
والكَلْبُ سَيَنْبَحُ يَوْمًا مَا !

[يخرج هاملت]

الملك : أَرْجُوكَ يا هُوَراشِيُو الكَرِيمُ كُنْ بِجَانِبِهْ !

[يخرج هوراشيو]

[إلى لايرتيس] اصْبِرْ وثِقْ فِيمَا تَحَادَثْنَا بِهِ فى البَارِحَهْ

فَلَنْ نُؤَخِّرَ التَّنْفِيذَ بَعْدَ الآنَ لَحْظَهْ ! ٢٩٠

يا جِرْتْرُودُ أَيَّتُها الكَرِيمهْ ! فَلْتَجْعَلِى أَحَدًا يُرَاقِبُ ابْنَكْ !

وسَوْفَ يَعْلُو فَوْقَ هَذَا القَبْرِ نُصْبٌ خَالِد !

عَمَّا قَرِيبٍ سَوْفَ يَرْجِعُ الهُدُوءُ لِلْجَمِيعْ

لكنّنا نَحْتَاجُ للصَّبْرِ الجَمِيلِ ثُمَّ نَشْرَعُ فى العَمَلْ .

[يخرجون]

المشهد الثانى

[يدخل هاملت وهوراشيو]

هاملت : يكْفِى مَا قُلْنَاهُ بِهَذَا الشَّأن . أُطْلِعُكَ الآنَ عَلى الأَمْرِ الآخَرْ .

هلْ تَذْكُرُ كُلَّ ظُرُوفِهْ ؟

هوراشيو : أَذْكُرُهَا يا مَوْلاَىْ !

هاملت : كنتُ أُحِسُّ صِرَاعًا مِنْ لَوْنٍ ما فى قَلْبِى

أَذْهَبَ عَنّى النَّوْم . حَتّى لكَأنّى أَسْوَأُ حَالاً ٥

مِنْ بَعْضِ عُصَاةِ المَلاّحِينَ المَشْدُودِينَ إلىَ الأَغْلاَلْ !

أَحْسَسْتُ بأنى مُنْدَفِعٌ كىْ أَفْعَلَ شَيْئًا !
ولكَمْ أَحْمَدُ فى نَفْسى تِلْكَ النَّزْوَهْ ! اعْلَمْ يا صَاحِ إِذَنْ
أنّ تَهَوُّرَنَا أَحيانًا ما يَنْفَعُنَا إنْ فَشِلَ التَّدْبيرُ المُحْكَمْ !
والدَّرْسُ هُنا أنّ مَصَائِرَنَا فى أَيْدِى الله ١٠
مَهْمَا شَكَّلْنَاهَا وبأَيَّةِ صُورَهْ -

هوراشيو : عَيْنُ اليَقِينِ حَقًّا !

هاملت : قُمْتُ وغَادَرْتُ الغُرْفَةَ ولَبِسْتُ رِدَاءَ البَحْرِ الوَاقى
وتَحَسَّسْتُ طَرِيقى فى الظُّلْمَةِ بَحثًا عنْ هَذَيْنِ الرَّجُلَيْن .
حينَ وَجَدْتُهُمَا أَخْرَجْتُ الأَوْرَاقَ من الجَعْبَةْ ، ١٥
وبإيجَازٍ ، عُدْتُ إلى الغُرْفَةِ وتَجَاسَرْتُ الآنْ -
إذْ أَنْسانى الخَوْفُ مَبَادِئَ أَخْلاقى -
فَفَضَضْتُ الخَاتَمَ فَوْقَ وَثِيقَةِ تَكْلِيفِ المَلِكِ المَخْتُومَهْ !
فَإذَا بى أَجِدُ بهَا يا هُورَاشْيو خُبْثًا مَلَكِيًا
فى صُورَةِ أَمْرٍ رَسْمِىٍّ زَيَّنَهُ المَلِكُ بِشَتَّى الأَسْبَابْ ٢٠
مِمّا يَتَعَلّقُ بِسَلاَمَةِ هذا البَلَدِ وأَمْنِ انْجِلْتِرَةِ كَذَلِكْ !
وتعجّبْ كيفَ يُصوِّرُ أَمْرَ بَقَائى حَيًّا
فى صُورَةِ جِنٍّ وعفَارِيتٍ شِرِّيرَهْ !
أمَّا الأَمْرُ فَكَانَ يَقُولُ بأنّ عَلَى مَلِكِ انْجِلْتِرَةَ بالاَّ يَصْبِرَ

ما إنْ يَنظُرْ تِلكَ الوَرَقَةْ ، بَلْ أنْ يَقْطَعَ رَأْسِيَ فوراً
حتّى إنْ لَمْ يَشْحَذْ سِكّينَهْ !

هوراشيو : هلْ هذَا مَعْقُول ؟ ٢٥

هاملت : ها هُو ذَا التَكْليفُ المَلَكيّ ! اقْرَأْهُ إذَنْ أَنْتَ عَلَى مَهَلٍ !
لكنْ أفَلاَ تَسْمَعُ ما أَقْدَمْتُ عَلَيْهِ أنَا ؟

هوراشيو : بلْ أَرْجُو ذَلكْ !

هاملت : حِينَ وَجَدْتُ شِبَاكَ الخِسَّةِ قَدْ نُصِبَتْ حَوْلِي –
حتّى مِنْ قَبْلِ التَّمْهِيدِ لِدَوْرٍ يَلْعَبُهُ ذِهْني فى ذاكَ المَسْرَحْ ٣٠
بَدَأَ الذِّهْنُ يُمَثِّلُ فوراً ! فَجَلَسْتُ وأعْدَدْتُ وثِيقَةَ تَكْليفٍ أُخْرَىَ
وكَتَبْتُ النَّصَّ بِخَطٍّ الكَتَبَةِ فِي الدِّيوَانْ
إذْ كُنْتُ أَحَطْتُ بِمَا يَعْرِفُهُ السَّاسَةُ والكُبَرَاءْ
مِنْ حِطّةِ مَنْبتِ أَصْحَابِ الخَطِّ الحَسَنِ !
ولِذَلكَ جَاهَدْتُ لِكَيْ أَنْسَى خطيٍّ الحَسَنَ وإنْ كَانَتْ ٣٥
مَعْرِفَتِــي قَــدْ نَفَعَتْني الآنْ .
أَفَلاَ تَرْغَــبُ أنْ تَعْــرِفَ فَحوىَ ما سَطَّرْتْ ؟

هوراشيو : حَقًّا يا مَوْلاَيَ الأكْرَمْ !

هاملت : كَتَبْتُ مَطْلَبًا جَادًا مُلِحًا مِنْ مَلِيكِنَا إلى مَلِيكِ انْجِلْترا
يُكَلِّفُ الأخيرَ فيه قَائلاً :

وحيثُ إنّ انْجلترَا تُبْدِى لَنَا الإخْلاَصَ فى الجزْيَهْ ،

وحَيْثُ إنَّنَا نَرْجُو بأنْ تَنْمو المَحَبَّةُ بَيْنَنَا كمَا تَنْمُو النَّخيلْ ، ٤٠

وحَيْثُ إنّنا نَرْجُو السَّلاَمَ أَنْ يَزْهُو عَلَى الدَّوَامِ بالسَّنَابِلِ المُزْهِرَهْ،

وأَنْ يكُونَ رَابِطًا بَيْنَ الوِدَادِ فى القُلُوبْ ،

وغَيْرِهَا مِنَ الحَيْثَاتِ كالحَمِيرِ بالهُرَاءِ مُثْقَلاَتْ ،

فإنّهُ عَلَى الأخِيرِ حَالَمَا يَرَى الخِطَابَ ثُمّ يَعْرِفُ المَضْمونْ

بِلاَ تَرَدُّدٍ ودُونَ أنْ يَحيدَ عَمّا فيه قيدَ أُنْمُلَهْ ٤٥

أنْ يَقْتُلَ اللّذَيْن يَحْمِلاَنِه بِلاَ إبْطَاء

ودُونَ أنْ يُتِيحَ مُهْلَةً لطلَبِ الغُفْرَانِ قَبْلَ المَوْت !

هوراشيو : لكنْ كَيْفَ خَتَمْتَ رِسَالَتَكَ إذَنْ ؟

هاملت : وَقَفَتْ بِجوَارِى حَتَّى فِى هَذَا الأَمْرِ عِنَايَةُ رَبِّى

إذْ كَانَ مَعِى فِى حَافِظَتِى خَاتَمُ وَالِدىَ الرَّاحِلِ

وَهْوَ نَظِيرُ الخَاتَمِ لِلْمَلِكِ الحَالِى . ٥٠

إذْ ذَاكَ طَوَيْتُ التَكْلِيفَ بِنَفْسِ طَرِيقَةِ تَكْلِيفِ المَلِكِ السَّابِقِ

وجَعَلْتُ عَلَيْهَا التَّوْقِيعَ وخَاتَمَها ثُمّ أعَدْتُ المُسْتَبْدَلَةَ إلىَ

مَوْقِعِها سَالِمةً دُونَ إحَاطَةِ أحَدٍ قَطُّ بِمَا كَانْ !

فى اليَوْمِ التَّالِى جَرَتْ المَعْرَكَةُ البَحْرِيّةُ ولَقَدْ

سَبَقَ لَكَ العِلْمُ بها وبِمَا أعْقَبَها ! ٥٥

هوراشيو : وهكذا يَمْضِى لَحَتْفِه إذَنْ رُوزنكرَانْتس وجيلدنستيرن !

هاملت : يا عجبًا لك ! أفَمَا قَبِلاَ السَّعْىَ بنفسٍ راضيةٍ فى هذَا المَسْعى ؟

وإذَنْ فَهُمَا لا يَخزَانِ ضَمِيرى إطْلاَقًا ! وهَلاَكُهُمَا مِنْ صُنْعهما!

ما أخْطَرَ لِضِعَافِ المَعْدِنِ أنْ يَقِفُوا بَيْنَ أسِنَّةِ أسْيَافٍ ٦٠

مَاضِيَةٍ غَاضِبَةٍ فى أيْدِى خَصْمَيْن ذَوَىْ جَبَرُوْت !

هوراشيو : لكنْ أىُّ مليكٍ هَذَا ؟

هاملت : ألاَ تَرَى بأنَّ وَاجِبِى غَدَا إزْهَاقَ رُوحِهِ ؟

منْ بَعْدِ ما أتَى مِنْ قَتْلِهِ أبِى المَلِكْ ، ومن فُجُورِهِ بِوَالِدَتِى ،

ومن تَدَخُّلٍ حتى يَحُولَ أنْ أُحَقِّقَ الآمَالَ بانْتِخَابِى مَلِكًا ، ٦٥

وما ألْقَاهُ مِنْ شِصٍّ لِكَىْ يَصِيدَ رُوحى نَفْسَهَا

بِهذِهِ المَكِيدَةِ الخَدَّاعَهْ ؟ ألَسْتُ مُلْزَمًا بأنْ

تَقْضِى عَلَيْهِ هَذِه الذِّرَاعُ دونَ وَخْزٍ منْ ضَمِيرْ ؟

ألَنْ تُصِيبَنَا اللَّعَنَاتُ إنْ تَرَكْنَا ذلكَ القَرْحَ الخَبِيثَ فى

طَبِيعَةِ الإنْسان يَنْشُرُ المَزِيدَ منْ شُرُورِهْ ؟ ٧٠

هوراشيو : سَرْعَانَ ما يُخْبِرُهُ مَلِيكُ انْجلترَا

بِمَا أدّى إلَيْه ذَلِكَ التَّدْبِيرْ !

هاملت : حقًا لكنّ المُهْلَةَ تَسْمَحُ لى بالتَّنْفِيذْ !

ورُوحُنا تُفَارِقُ الأجْسَادَ فى غَمْضَةِ عَيْن !

لكنّى أُحسُّ بالأَسَى الشَّديدِ أيُّها الصَّديق ٧٥
لأنّنى خَرَجْتُ عَنْ طَوْرِى
يَوْمَ لِقَاءِ لايرتيس ! فَإنَّنى إذَا وَازَنْتُ حَالَهُ بِحَالِى
رَأَيْتُهُ فى نَفْسِ مِحْنَتِى ! لَسَوْفَ أَرْجُو العَفْوَ مِنْهُ أَوْ رِضَاهْ !
لكنّ ثَوْرَةَ حُزْنِه كانَتْ وَرَاءَ ثَوْرَتِى العَنِيفَهْ !

هوراشيو : مهلاً ! مَنْ القَادِمْ ؟ ٨٠

[يدخل أوزريك – من رجال القصر]

اوزريك : مرحبًا بعودة معاليكم إلى الدنمرك

هاملت : بكل تواضع أشكرك يـا سيـدى . [**جانبًا إلـى هوراشيو**] هل تعرف ذلك الذى يشبه ذبابة الماء ؟

هوراشيو : لا يا مولاى الكريم !

هاملت : لقد شَرُفْتَ بجهلك إيّاه ، فإن مـعرفَته من الرذائل ! إنه يملك ٨٥ أراضىَ شاسـعةً وخصـبة . فإذا غـدا وَحْشٌ ما سيـد الوحوش وجدتَه يتناولُ عَلَفَـهُ على مائدة الملك ! إنه جِلْفٌ ريفىٌ ، لكنه كما قلتُ يملكُ مساحاتٍ كبيرة من التراب !

اوزريك : مولاىَ الرقيق ! لو سَمَحَ وقتُ سيادَتِكمْ ، فسوفَ أُبلِغُكم أمرًا ٩٠ ما من صاحبِ الجلالة !

هاملت : سأسمعُه بكلّ انتباه يا سيدى ! ضَعْ قُبّعتَكَ فى مكانها الصحيح، فوقَ رأسك !

اوزريك : أشكر معاليكم ! لكنّ الجوّ شديدُ الحرارة .

هاملت : لا ! صَدّقنى ! بل شديدُ البرودة ! فالرياح شمالية ! ٩٥

اوزريك : حقا ! الجو بارد نوعًا ما يا مولاى .

هاملت : ومع ذلك فأظن أنه خانقٌ بأكثر مما أتحمل أنا !

اوزريك : إلى أبعد حد يا مولاى ! خانقٌ جدًا – إن صَحَّ التعبير – وإن كنت لا أدرى السبب ! مولاى ! لقد أمرنى صاحبُ الجلالة ١٠٠ أن أُخبرَكم أنّه راهنَ بمبلغٍ كبيرٍ على تَفَوّقُكم . سيدى : الأمر وما فيه هو أن –

هاملت : [يشير إليه بأن يلبس قبعته] أرجوك ! تذكر –

اوزريك : لا يا مولاى الكريم ! من أجل راحتى ، أصْدُقُكَ القول ! ١٠٥ سيدى ! منذ فترة قصيرة ، جاء لايرتيس إلى القصر ، وهو – صَدّقنى – سيّدٌ كامل ، خِصَالُه ممتازة ، دَمِثُ الخُلُق ، طَلْقُ المُحَيّا ، بل – وأنا أذكر ما أعرفه عنه – يُعتبرُ مثالاً لِكَرَمِ المَنْبِت وشمائلِ السادة الفُضَلاء ! وسوفَ تجدُ فيه جِمَاعَ ما ١١٠ يَتَمنّى كريمُ المَنْبِت من خِلاَل !

هاملت : [يحاكى أسلوبه المتقعر كأنما يسخر منه] سيدى ! إن تعريفك له

لا يَبْخَسُهُ حَقّا ! وإنْ كنتُ واثقًا أنّ إعدادَ قَوائمَ مُفَصّلة
لشمائله، يُعْيى حِسَابَ الذّاكرة ، بل ويجعلُها تتخبطُ وهى
تُتابعه بسبب سرعةِ انطلاقِ سفينته ! فإن رأيتُ أنْ أَصْدُقَ ١١٥
امتداحَه قلتُ إنه عين العظمة ، وإنه مُرَكّبٌ من الخِصَال النادرة
التى لا نظيرَ لها ، بل إنّنى لأقولُ إنّك لو أردتَ له نظيرًا أو
شبهًا فلن تجدَهُ إلاّ فى مرآته ، وَمَنْ ذَا الذى يستطيعُ أنْ يَسيرَ ١٢٠
فى أثَرِه غَيْرُ ظِلّه ؟ وهذا يكفى !

اوزريك : حديثُك يا مولاى عنه لا يأتيه البَاطِل !

هاملت : وما شأنى بذلك يا سيدى ؟ لماذا نُغَلّفُ رفيعَ القدر بكلمات غليظة ؟

اوزريك : سيدى ؟

هوراشيو : ألا نستطيعُ التفاهم بلغة أخرى ؟ لا شكّ أنّك تستطيعُ التعبير ١٢٥
بأسلوبٍ أقربَ للتفاهم !

هاملت : ما سببُ ذِكْرِكَ لهذا السيد المهذب ؟

اوزريك : لايرتيس ؟

هوراشيو : لقد خَلاَ وِفَاضُه بعد أن أنْفَقَ كل كَلِمَاتِه الذّهبية . ١٣٠

هاملت : نعم ! لايرتيس يا سيدى !

اوزريك : أعرفُ أنّك لَسْتَ جاهلاً –

هاملت : [مقاطعًا] لكمْ أودُّ أنْ تعرفَ ذلك يا سيدى ! ولَئِنْ عَرَفْتَ ، وأُقْسم ، فَلَنْ يَزِيدَنى ذلكَ شَرَفًا تَكَلَّمْ يا سيِّد !

اوزريك : أقصدُ أنك لَسْتَ تجهلُ أنّ لايرتيس ممتازٌ فى – ١٣٥

هاملت : لا أَجْرُؤ على الاعْتِرَافِ بذلك، وإلاّ كنتُ أقرن نفسى به تفوقًا ! إذ لا يعرف إنسانًا خيرَ المعرفةِ إلاّ من يعرفُ نفسه !

اوزريك : أعنى يا سيِّدى تـفوقَهُ فى فُنُونِ السِّلاح ؛ فإن الّذيـن يَخْدُمُونه يقولون إنّ تفوقَه فى هذا المجال لا يبارى ! ١٤٠

هاملت : وما سلاحه ؟

اوزريك : السيف والخنجر .

هاملت : هذان سلاحان لا واحد . لكن لا بأس !

اوزريك : لقـد راهنه الملك يا سـيدى بسـتـة من جيـاد البـربر ، وراهنه ١٤٥ لايرتيس – كـمـا سمـعت – بسـتة من الـسيـوف الفـرنسيـة والخناجر، بلوازمها من أحزمة وحَمَائلَ وما إلى ذلك . وثلاثُ عَلاَئقَ منها مبتكرةُ الصنع تَرُوقُ الخـيالَ حقًا ، وتُلائم المقابضَ جدًا ! إنها علائقُ بالغةُ الرِّقّة ، مزركشةٌ بزخارفَ كثيرةٍ . ١٥٠

هاملت : ماذا تعنى بالعَلائق ؟

هوراشيو : كنـت أعـرف أنك لابد أن ترجــع إلى الهامش قـبــل إدراك ما يعنى !

اوزريك : العلائق يا سيدى هى الحمائل .

هاملت : سيكون اللفظ أقرب للمعنى إذا استطاع المرء أن يحمل المدفع على جنبه! وأرجو عندها أن نستمر فى استعمال لفظ العلائق ! ١٥٥ على أية حال ! كنت تقول إن الرهان هو ستة من جياد البربر فى مقابل ستة سيوف فرنسية بلوازمها ، وثلاث علائق كثيرة الزخارف – هذا هو الرهان الفرنسى فى مقابل الرهان الدنمركى . لكن لماذا عَقَدَ الملك هذا 'الرهان' كما تسميه ؟ ١٦٠

اوزريك : لقد راهن الملك يا سيدى على أن لايرتيس لن يتفوق عليك بأكثر من ثلاث إصابات فى الجولات الاثنتى عشرة ، أى لا تزيد النتيجة عن اثنتى عشرة فى مقابل تسعة . وسوف يبدأ ١٦٥ الإعداد للتنفيذ فوراً إذا تفضلتم معاليكم بالإجابة .

هاملت : وإذا كانت إجابتى بالنفى ؟

اوزريك : أقصد يا مولاى قبول التحدّى !

هاملت : سوف أتمشى هنا فى هذه القاعة ، وأرجو أن يأذن لى صاحب ١٧٠ الجلالة ، فهذه ساعة رياضتى . فإذا أُحْضِرَتْ السيوفُ ، وأَبْدَى خصمى الكريم موافقته ، وظل الملك عند رأيه ، فسوف أكسب له الرهان لو استطعت ، وإلا فلن أجنى إلا العار والطعنات الثلاث الزائدة ! ١٧٥

اوزريك : هل أبلغه إذن بهذا الردّ ؟

هاملت : أو بشىء يفيد ذلك ، بعد زخرفته بما تريد من أساليبك.

اوزريك : أرجو معاليكم أن تتقبلوا ولائى !

[يخرج أوزريك]

هاملت : وتقبل منى الشكر . لقد أَحْسَنَ بتقديمه بنفسه ، فليس لدينا ١٨٠
لسان يستطيع أن يقدمه بدلاً منه .

هوراشيو : غادر طائر الزقزاق العُشّ وقشر البيضة ما زال على رأسه !

هاملت : لا شكَّ أنّه كانَ يقدم التحية لثدى أمه قبل أن يرضع ! وهكذا
تراه مع الكثيرين من سِرْبِ الطير الذى أعرفه ، والذين ١٨٥
يَحْظَوْنَ بإعجاب هذا الزّمانِ المُلَوّث ، لا يرددون إلا ألفاظَ
الدَّجَل الشائعة ، وهى التى سَادَتْ أحاديثَهم بفعل العادة ،
فأصبحت كالزَّبَد الطافى ، حتى تمكنوا من إقحام أنفسهم
وإحراز النصر على أرجح الآراء القائمة على الخبرة ، لكن
أمْرَهُمْ لا يلبثُ أن ينكشفَ عند الامتحانِ مثلَ الفَقَاقِيعِ التى ١٩٠
تنفجر عند النَّفْخِ عليها !

[يدخل أحد الأشراف]

الشريف : مولاى ! كان الملكُ قد أرسلَ بتحيتِهِ إليكَ مع الشابِّ أوزريك،
الذى عاد فأخبرَ جلالَتَه أنّكُمْ تنتظرونَه فى القاعة . وقد

أرسلنى الآن لأعرفَ إنْ كنتمْ تُرِيدون مُنَازَلَةَ لايرتيس الآن ، أم ١٩٥
تَرْجُونَ الانتظار ؟

هاملت : مـا زلت عند رأيى فـى مـرضـاة الملك ، فـإذا رأى أن الوقت مناسب ، فأنا جاهـز ! وسواء كان ذلك الآن أو فى أى وقت آخر ، ما لم أفقد قدرتى فيما بعد !

الشريف : الملك والملكة والجميع فى طريقهم إلينا الآن ! ٢٠٠

هاملت : مرحبًا بهم .

الشريف : والملكة تقول ليـتك تُبْدى قدرًا من الوُدِّ والمُـجَامَلَةِ إلى لايرتيس قبل أن تَشْرَعَا فى اللّعب .

هاملت : يا حَبّذَا بما أَشَارَتْ به !

[يخرج الشريف]

هوراشيو : سوف تخسر يا مولاى ! ٢٠٥

هاملت : لا أَظُنّ ذلك . فمنذ أن رَحَل إلى فَرَنْسَا لم أَنْقَطِع عن المِران ، وسوف أَكْسِبُ الرّهانَ على الإصاباتِ الزائدة ! لكنك لا تتصور ما يخالجنى من هَمٍّ بالغٍ فى قلبى ! لكنْ لا بأس !

هوراشيو : لا يا مولاى الكريم ! ٢١٠

هاملت : إنه إحساسٌ غيـرُ مَنْطقىّ ، لا يَزِيدُ عن الهَوَاجِسِ التى قد تُقْلِقُ النساء !

هوراشيو : إذا شَعَرْتَ بنُفُورٍ قلبِكَ من شىء فاقبلْ ما يقولُه ! وسوفَ أَحُول دُونَ حُضُورِهم ، وأُبلِغُهُمْ بأنك مُتَوَعِّكٌ !

هاملت : على الإطلاق ! إننا نَتَحدّى النُّذُرَ ! إن العُصْفُورَ الصَّغِير ٢١٥
لا يَسْقُطُ إلاّ بقَدَرٍ مكتوب ! فإذا جاء أَجَلُ شَىءٍ مُحَالٌ أن
يتأخّر ، وإذا كُتِبَ له ألاّ يتأخّرَ فسوفَ يأتى الآن ، وإذا لم
يأت الآن فلابد أن يأتى يومًا ما ! أَهَمُّ شىء هو أن تكونَ
مستعدًا ! وما دامَ الإنسانُ يجهل ما سيترُكُ وَرَاءَه ، فما ضَرَّنا
أنْ نَرْحَلَ مُبكّرًا ؟ فليكنْ ما يكون ! ٢٢٠

[يقوم الأتباع بإعداد منضدة. يسمع دوى الأبواق والطبول، ويدخل بعضهم حاملين الوسائد ، ثم يدخل الملك والملكة، ولايرتيس [وأوزريك] وجميع أعضاء الديوان الملكى ، والحاشية ومعهم السيوف والخناجر]

الملك : أَقبِلْ يا هَامْلِتْ أَقبلْ ! خُذْ هَذِى اليَدَ مِنّى !

[يضع يد لايرتيس فى يد هاملت]

هاملت : يا سَيِّدى ! أَرْجُوكَ أنْ تَصْفَحَ عَنىّ ! إنّى أَسَأْتُ إِلَيْكَ لكنّى
أَرْجُوكَ صَفْحًا مِنَ لَدُنْ رَجُلٍ كَرِيمِ المَنْبِتِ !
فالمَاجِدُونَ الحَاضِرُونَ يَعْلَمُونْ (ومِثْلَمَا لاَبُدّ قَدْ سَمِعْتَ أنْت)
مِقْدَارَ ما يَنَالُهُ مِنّى خَبَالِى المُسْتَطِيرْ ! ٢٢٥

أمّا الذى فَعَلْتُهُ فَأثَارَ إخْلاَصَ البُنُوّةِ عِنْدَكْ
وأثَارَ سُخْطَكَ مِثْلَمَا مَسَّ الشَّرَفْ ،
فَأنَا أقُولُ الآنَ ولْيَشْهَدْ علىَّ القَوْمُ إنَّهُ كانَ الجُنُونْ !
أتُرى تَعَمَّدَ أنْ يُسيءَ إلَيْكَ هَامْلِتْ ؟ هَذَا مُحَالْ !
إنْ كَانَ هَامْلِتْ عَنْ طَبِيعَتِهِ ابْتَعَدْ　　٢٣٠
وكَانَ عِنْدَهَا وذَاتُهُ تُنْكِرُهُ قَدْ أغْضَبَ الصَّدِيقَ لايرتيس
فَمَنْ أسَاءَ حَقًا لَمْ يكُنْ هَامْلِتْ !
بَلْ إنّ هَامْلِت يُنْكِرُ الإسَاءَه !
إذَنْ مَنِ الّذى أتَاهَا ؟ أقُولُ إنه جُنُونُهْ
إذَنْ يكُونُ هَامْلِتْ قد أصَابَتْهُ الإسَاءه
وهاملت المِسْكِينُ عَادَاهُ جُنُونُهْ !　　٢٣٥
لَيْتَ التَّنَصُّلَ مِنْ تَعمُّدِ أىِّ سُوءٍ بِكْ ، فى الحَضْرَةِ المَلَكيّهْ ،
يكونُ ضَامِنًا لِبَرَاءتى فى نَظَرِكْ - وأنْتَ ذُو عَقْلٍ كَرِيمٍ سَامِ !
قُلْ إنّنى أطْلَقْتُ سَهْمًا طَارَ فى الدَّارِ فَطَاشْ
وإذْ بِهِ يُؤْذِى شَقِيقِى !

لايرتيس : هَدَأَتْ بنفسى غَضْبَةُ البُنُوَّةِ التى استثيرتْ　　٢٤٠
والحقُّ إنّها أشَدُّ ما يَحُثُّنِى على الأخْذِ بِثَأرِى ،
أمَّا دَوَاعِى شَرَفِى - فَإنَّها تَقْضِى بِأنْ

أَظَلُّ فى ابْتعَادِى عَنْكَ عَازِفًا عَنْ أَىِّ صُلْح
حَتّى أَرَى فَتْوَىً تُؤَيِّدُهُ وتَدْعَمُهَا السَّوَابِقُ
مِنْ لَدُنْ بَعْضِ الأَسَاتذَةِ الكِبارِ ومَنْ تُزَكّيهِمْ نَزَاهَتُهمْ ٢٤٥
حتّى أَصُونَ كَرَامَةَ اسْمى . وإِذَنْ فحتّى ذَلكَ الحِينِ فإنّى
أَقْبَلُ الحُبَّ الّذى قَدَّمْتَهُ لى ، وأَرَاهُ حبًّا لَنْ أُسِىءَ إِلَيْه !

هاملت : وأَنَا أُرَحِّبُ دونَ أَىِّ تَحفّظٍ بِكَلاَمِكْ !
ولَقَدْ قَبِلْتُ رِهَانَكَ الأَخَوِىّ ! ولَسَوْفَ أَلْعَبُ هذه المُبَارَاةَ إِذَنْ
وبِكُلِّ حُرّيهْ ! هاتُوا السُّيوف ! ٢٥٠

لايرتيس : فَلْيأْخُذْ كُلٌّ سَيْفَهْ !

هاملت : سأَكُونَ مَجَالاً تَسْطَعُ فيه وتَبْرُقُ يا لايرتيس !
فى وَسْطِ سَمَاءِ جَهَالَتِى الظَّلْماءِ سَتَبْدُو
بِبَراعَتِكَ كَنَجْمٍ فى أَحْلَكِ لَيْلَهْ
يَلْتَهِبُ فَيَنْطَلِقُ الشَّرَرُ الّلأْلاَءْ !

لايرتيس : لا تَسْخَرْ مِنّى يا سَيّد !

هاملت : كلاّ ! قَسَمًا بِيَمِينِى هَذِى ! ٢٥٥

الملك : قَدّمْ لَهُمَا السَّيْفَيْنِ أيا أوزريك ! يا ابْنَ أَخِى هَامْلِتْ
أَعَرَفْتَ شُرُوطَ رِهَانِى ؟

هاملت : خَيْرَ المَعْرِفَةِ أَيَا مَوْلاَىْ ! وأَرَىَ أَنَّ جلاَلَتَكُمْ

قد رَاهَنَ فى الحَقِّ على الطَّرَفِ الأَضْعَفْ !

الملك : لا أَخْشَى ذَلِكْ ! فَلَقَدْ شَاهَدْتُكُمَا مِنْ قَبْل ،

ورأيتُ تَفَوُّقَهُ ، وحَسَبْتُ لِذَاكَ حِسَابَهْ ! ٢٦٠

لايرتيس : هَذَا سَيْفٌ أَثْقَل مِمّا أَبْغى ! فَلأَخْتَرْ غَيْرَهْ .

هاملت : هَذَا يُعْجِبُنى . أَهِىَ جَمِيعًا مُتَسَاوِيَةُ الطُّولْ ؟

اوزريك : نَعَمْ يا سَيِّدى الكريم .

[يستعدان للعب المباراة]

[يدخل الخدم حاملين] [أقداح النبيذ]

الملك : فَلْتَضَعُوا أَقْدَاحَ الخَمْرِ عَلَى المِنْضَدَةِ هُنَاك !

إنْ كانَ لِهَامْلِتْ أنْ يَنْجَحَ فى أُولى أوْ ثَانِيةِ الجَوْلاَتْ ٢٦٥

أوْ أَمْكَنَهُ أنْ يَتَعَادَلَ أَثْنَاءَ الثَّالِثَة

فَلْتُطْلِقْ كُلُّ مَدَافِعِنَا نِيرَانَ تَحَايَا فَوْقَ الأَبْرَاجْ

ولْيَشْرَبْ هَذَا المَلِكُ إِذَنْ قَدَحًا فى صِحَّةِ هَامْلِتْ

ولْيُلْقِ بِلُؤْلُؤَةٍ فى تِلْكَ الكَأْس

لُؤْلُؤَةٌ أَغْلى مِمّا زَيَّن تِيجَانَ مُلُوكٍ أَرْبَعَةِ ٢٧٠

جَلَسَ الوَاحِدُ مِنْهُمْ بَعْدَ الآخَرِ فى عَرْشِ الدّنمرك !

هاتُوا لِى الأَقْدَاحْ ! ولْيَتَحدّثْ صوتُ الطَّبْلِ إلى الأَبْوَاقْ!

وإذَنْ سَتُهِيبُ الأَبْوَاقُ بِكُلِّ مَدَافِعِنَا ،

وتُخَاطِبُ طَلَقَاتُ المِدْفَعِ أجْوَازَ سَمَاوَاتِ الكَوْن
فَتَقُولُ سمَاوَاتُ الكَوْنِ إلى الأرْضْ :
"إنَّ المَلِكَ الآنْ . . يَشْرَبُ نَخْبًا فى صِحَّةِ هَاملت !" ٢٧٥
هَيّا فَلْنَبْدأْ . وعلى الحُكَّامِ مُتَابَعَةُ اللُّعْبَةِ بعُيُونٍ يَقِظَهْ !

هاملت : هَيَّا إذَنْ يا سيِّدى !

لايرتيس : هَيّا يا مَوْلاَىْ

{يتبارزان}

هاملت : وَاحِدَة !

لايرتيس : لا ! ٢٨٠

هاملت : ما رَأْىُ الحَكَمْ ؟

الحكم : إصَابَةْ ! إصابةٌ وَاضِحَةٌ بِلاَ جِدَالْ !

لايرتيس : فَلْيكُنْ ! هَيّا ثانيًا !

الملك : اصْبِرًا ! هات لى كَأْسًا ! إيهِ يا هَامْلِتْ ! هَذهِ لُؤْلُؤَةٌ لك !
إنّنى أَشْرَبُ نَخْبَكْ !

{أصوات طبول وأبواق وطلقة مدفع}

قَدِّمُوا الكَأْسَ إلَيْه ! ٢٨٥

هاملت : بل أَلْعَبُ هَذى الجَوْلَةَ قَبْلَ الكَأْسْ . دَعْهَا الآنْ ! هَيّا !

{يتبارزان}

واحدةٌ أُخْرى . ما رَأْيُكْ ؟

لايرتيس : لاَ أُنْكِرُهَا !

الملك : إنّ ابْنَنَا سَيَكْسِبْ !

الملكة : بَلْ يَتَفَصَّدُ بالعَرَقِ ويَلْهَثْ ! خُذْ يا هَامْلِتْ مِنْدِيلِى ! ٢٩٠

جَفِّفْ عَرَقَكْ ! المَلِكَةُ تَشْرَبُ نَخْبَكَ يا هَاملت !

هاملت : ما أَكْرَمَ مَوْلاَتِى !

الملك : لا تَشْرَبِى يا جِرتْرُود !

الملكة : لا بَلْ سَأَشْرَبْ ! مَوْلاَىَ لا تُؤَاخِذْنِى ! ٢٩٥

[تشرب وتقدم الكأس إلى هاملت]

الملك : [جانبًا] تِلْكَ هِىَ الكَأْسُ المَسْمُومَة ! سَبَقَ السَّيْفُ العَذَلْ !

هاملت : لا أَجْرُؤ أنْ أَشْرَب يا مَوْلاَتِى الآنْ - بَلْ بَعْدَ قَلِيلْ !

الملكة : أَقْبِلْ ! دعنى أَمْسَحْ لكَ وَجْهَكْ .

لايرتيس : هَلْ أَضْرِبُهُ يا مَوْلاَى الآنْ ؟

الملك : لا أَسْتَصْوِبُ ذَلِكْ .

لايرتيس : [جانبًا] إنّى لأَكَادُ أُخَالِفُ فى ذَاكَ ضَمِيرِى ! ٣٠٠

هاملت : هيّا لِلشَّوْطِ الثَّالِث يا لاَيرْتِيس ! إنّكَ لا تَلْعَبُ لِعبًا جَادًا !

ابْذُلْ فى طَعَنَاتِكَ أَقْصَى قُوَّهْ ! وأَكَادُ أَظُنُّ بِأَنَّكَ تَهزَأُ بى !

لايرتيس : أتَقُولُ أظُنّ إذَنْ هيّا ٣٠٥

[يتبارزان]

اوزريك : لَمْ يُصِبْ أيُّهُمَا !

لايرتيس : هَذِى المَرَّةُ سأُصِيبُكْ !

[لايرتيس يجرح هاملت ، ثم يصطرعان

ويتبادلان سيفيهما]

الملك : فَلْيَفْترِقَا الآنْ ! إنَّهما فى ثَوْرَةِ غَضَبٍ مَحْمُومَهْ !

هاملت : لاَ بَلْ نَلْعَبُ ! هيّا !

[يجرح لايرتيس . تسقط الملكة]

اوزريك : تَوقَّفَا ! ولْنُنْقذْ المَلِكَه !

هوراشيو : كِلاهُمَا جَرِيحْ ! مَوْلاَىَ كَيْفَ كانَ ذَلِكْ ؟ وكَيْفَ حَالُكْ ؟ ٣١٠

اوزريك : وكَيْفَ لاَيرْتيسُ حَالُكْ ؟

لايرتيس : هَا أنَذَا أقَعُ بشَرَكٍ كُنْتُ نَصَبْتُ حبَائِلَهُ بيَدِى !

مثلُ دَجَاجِ الغَابِ الأحْمَق ! يا أوزريك !

حُقَّ عَلىَّ القَتْلُ بما دَبَّرْتُ منَ الغَدْر !

هاملت : ما حَالُ المَلِكَهْ ؟

الملك : مُغْمىً عَلَيْها بَعْدَ أنْ رَأَتْ الدِّمَاءَ تَسِيلْ !

الملكة : لاَ لاَ بَلِ الشَّرَابْ ! ذَاكَ الشَّرَابُ يا حَبِيبى هَامْلِتْ ! ٣١٥

ذاكَ الشرابْ ! ذاكَ الشرابْ ! كَانَ مَسْمُومًا !

[تموت]

هاملت : يا لَلْمكيدَهْ ! يا مَنْ هُنَاكَ ! فَلْتُغْلقُوا الأَبْوَابْ !

وقَعتْ خيَانَهْ ! فَلْنَكْشفْ الآنَ عَنِ السِّرّ !

[يخرج أوزريك]

لايرتيس : بلْ إنّها هُنَا يا هَامْلتْ ! لَقَدْ قُتِلْتَ يا هاملتْ !

وليْسَ فى الدُّنْيَا دَوَاءٌ يَنْفَعُكْ ! ولَنْ تَعيشَ نصْفَ سَاعهْ ! ٣٢٠

أمّا أداةُ الغَدْرِ فَهْى فى يَدِكْ !

السَّيْفُ لَمْ يُثْلَمْ وطَرْفُهُ مَسْمُومْ !

أمّا أنَا فَارْتَدّ هَا هُنَا كَيْدِى إلى نَحْرِى ! انْظُرْ !

لَقَدْ رَقَدْتُ ثُمَّ لَنْ أقْوَى عَلَى النُّهوضِ مِنْ جَدِيدٍ أبدًا !

ولَقَدْ قَضَتْ بالسُّمّ وَالِدَتُكْ ٣٢٥

ولَمْ يَعُدْ عِنْدِى عَلَى الكَلاَمِ طَاقَةْ! لكنَّهُ المَلِكْ! هَذَا هُوَ الجَانِى !

هاملت : وَسِنُّ السَّيْفِ مَسْمُومٌ كَذَلِكْ !

إِذَنْ يا أَيُّها السُّمُّ إِلى عَمَلِكْ !

[يجرح الملك]

الجميع : الخِيَانَه ! الخِيَانهْ !

الملك : يا أَصْدِقَائى دَافِعُوا عَنّى فَإِنّى لَمْ أُصَبْ إلاّ بِجُرْحٍ !

هاملت : لُعِنْتَ مِنْ مَلِيكٍ فَاجِرٍ وقَاتِلْ ! اجْرَعْ إِذَنْ هَذَا الشَّرابْ ٣٣٠
والْحَقْ بِوَالِدَتِى . . فَهَلْ هُنَا لُؤْلُؤَتُكْ ؟

[يموت الملك]

لايرتيس : ما أَعْدَلَ ما كَانَ جَزَاؤُهْ ! إِذْ قَامَ بِتَرْكِيبِ السُّمِّ بِنَفْسِهْ !
فَلْنَتَبادَلْ يا هَامْلِتْ يا ذَا النُّبْلِ إِذَنْ غُفْرانَ القَلْب .
إنى لأُبَرِّئُكَ الآنَ تَمامًا مِنْ قَتْلِى أَوْ قَتْلِ أَبِى ! ٣٣٥
وأُبَرِّىءُ نَفْسِى مِنْ قَتْلِكْ !

هاملت : فَلْيَغْفِرْ اللهُ لَكْ ! هَا أَنَذا أَلْحَقُ بِكْ
إِنّى أَمُوتُ يا هُورَاشِيُو ! إلى اللِّقاءِ يا مَلِيكَةً شَقِيّهْ !
وأَنْتُمُو يَا مَنْ كَسَاهُمْ الشُّحوبُ وارْتَعَدُوا لِهَذَا الخَطْب - ٣٤٠
كَأَنَّكُمْ مُمَثِّلُونَ صَامِتُونَ أَوْ نَظَّارَةٌ إِزَاءَ ما يَجْرِى عَلَى المَسْرَحْ -
فَإِنَّنى - لَوْ كانَ فى عُمْرِى بَقِيّهْ - لَكُنْتُ أَفْصَحْتُ لَكُمْ -
لَكِنَّ هَذَا المَوْتَ سَجَّانٌ مُخِيفْ -
وسَوْفَ يُلْقِى ها هُنَا القَبْضَ عَلَىَّ -
دُونَما إِبْطَاءْ - لَكِنْ لِيَنْفُذِ القَضَاءْ ! قَدْ حَانَ حَيْنِى يا هُوراشْيو!
وأَنْتَ حَىٌّ تُرْزَقْ ! فاقْصُصْ إِذَنْ مِنْ قِصَّتِى
ما قَدْ يُقِيمُ حُجَّتِى ويُقْنِعُ الّذِينَ كَذَّبُوا بِهَا ! ٣٤٥

هوراشيو : هَيْهَاتَ إِنَّ بِى مِنَ الإِبَاءِ ما يَحُثُّنِى [عَلَى أَنْ أَنْتَحِرْ]

مِثْلَ المُحَارِبينَ فى رُومَا القَدِيمَهْ ، لا مِثْلَ أهْلِ الدانمرك !
ما زَالَ فى الكَأسِ بَقِيّه !

هاملت : قَسَمًا بِرُجُولَتِكَ حَلَفْتُ اتْرُكْ لِى تِلْكَ الكَأس !
اتْرُكْها ! قَسَمًا بالله سآخُذُهَا ! يالله !
إنْ ظَلَّ النَّاسُ عَلَى جَهْلِهِمُو بِحَقِيقَةِ ما كَان ٣٥٠
فَلَسَوْفَ يَظَلُّ اسْمِى مَجْرُوحًا بَيْنَهُمُو !
إنْ كُنْتُ حَلَلْتُ بِقَلْبِكَ يَوْمًا فى مَوْضِعِ إعْزَازِ
فَانْسَ نَعِيمَ المَوْتِ قَلِيلاً واقْبَلْ أَلَمَ العَيْشِ وكَابِدْ أَنْفَاسَهْ ،
فى هَذِى الدُّنْيا القَاسِيَةِ لِتَحْكِىَ للنَّاسِ القِصَّهْ .

[صوت موسيقى عسكرية وطلقة مدفع خارج المسرح]

ما هَذِى الأَصْوَاتُ الحَرْبِيّة ؟

[يدخل أوزريك]

اوزريك : فورتنبراس الشَّابُّ عَادَ بَعْدَ أنْ غَزَا بُولَنْدا ! ٣٥٥
وتُطْلِقُ المَدَافِعُ الطَّلَقَات كَىْ تُحَيِّى
سُفَرَاءَ مَلِك انجلترا !

هاملت : إنّى أمُوتُ يا هُوراشيو ! والسُّمُّ نَاقِعٌ ويَقْهَرُ الحَيَاةَ فِىَّ قَهْرًا !
لَنْ أَسْتَطِيعَ أنْ أعِيشَ حتّى أَسْمَعَ الأَنْبَاءَ مِنْ إنْجلترا !
أَمَّا نُبُوءَتِى فهى انْتِخَابُنا فورتنبراس مَلِكًا ! ٣٦٠

بَلْ إنَّنى أُعْطِيهِ صَوْتِى - وإنْ أكُنْ عَلَى شَفَا الهَلاَكْ !
وهكذا أخْبِرْهُ بالذّى حَدَثْ - أفْصِحْ لَهُ عمّا دَعَانى -
إنْ كَبِيرًا أو صَغِيرًا - للّذِى فَعَلْتُ - لَمْ يَبْقَ إلاّ الصَّمْت !

[يموت]

هوراشيو : قَلْبٌ نَبِيلٌ قد تَحَطَّمْ ! عِمْ مَسَاءً يا أميرِىَ الحَبِيبْ !
ولْتُصَاحِبْكَ المَلائكْ .. بالتَّرانِيمِ الجَمِيلَةْ .. للنَّعِيمِ الأبَدِى ! ٣٦٥

[صوت الطبل خارج المسرح]

ما سِرُّ مَجِيئِ الطَّبْلِ هُنا ؟

[يدخل فورتنبراس وسفراء انجلترا والجنود مع الطبل والأعلام]

فورتنبراس : أيْنَ إذَنْ ذاكَ المَشْهَدْ ؟

هوراشيو : ماذا تَبْغِى أنْ تَشْهَدْ ؟ إنْ يكُنْ المَطْلَبُ مَشْهَدَ ألَمٍ أو كَارِثَةٍ بَاقِعَةٍ
فَهُنَا ما تَطْلُبْ !

فورتنبراس : هَذَا الصَّيْدُ المُتَراكِمُ لِلْمَوْتِ لَيُعْلِنُ عن تَقْتِيلٍ أرْعَنْ !
يا مَوْتُ أيَا مُتَفَاخِرُ ما أبْشَعَ ما أعْدَدْتَ لِنَفْسِكَ مِنْ مَأدُبَةٍ ٣٧٠
فى سَرْمَدِ كَهْفِكْ ! بَلْ كيفَ قَضَيْتَ على هذا الحَشْدِ من الأمَرَاءِ
بِضَرْبَةِ سَهْمٍ دَامِيَةٍ وَاحِدَةٍ ؟

السفير الأول : ما أفْظَعَ هَذَا المَشْهَدْ !
ورِسَالَتُنَا مِنْ مَلِكِ انْجِلْترة كذلكَ وَصَلَتْ بَعْدَ فَوَاتِ الوَقْت !
كُنّا نَتَوَقَّعُ انْ تَسْمَعَنَا آذانٌ بَاتَتْ فى صَمَمٍ تامّ

ونَوَدُّ بِأنْ نُخبِرَ صَاحِبَها أنّ أوَامِرَهُ قَدْ نَفَذَتْ ٣٧٥
وبأنَّ روزنكرانتس وجيلدنستيرن . . مَاتَا !
مَنْ يَشكُرُنَا الآنَ عَلَى ما أنْجَزْنَاهْ ؟

هوراشيو : لَنْ يَأْتِى الشُّكْرُ إليْكمُ من فَمِهِ حتّى لو كانَ له أنْ يَحْيَا
حتّى يَنْطِقَ بالشُّكْرِ لكُمْ ! إذْ مَا أمَرَ بِمَوْتِهمَا قَطْ !
لكِنْ ما دُمْتُمْ قَدْ جِئْتُمْ . . بَعْضُكُمو مِنْ غَزْوَةِ بولندا ٣٨٠
والبَعْضُ من انْجلتِرَّهْ ، فَشَهِدْتُمْ هَذِى الأحْدَاثَ الدَامِيةَ هُنا
فَأنَا أرْجُو إصْدَارَ أوَامِرِكُمْ حتّى تُرْفَعَ جُثَثُ القَتْلى فَوْقَ مِنَصّهْ
ولْيَنْظُرْهَا النّاسْ ، وبِأنْ يُسْمَحَ لِى أنْ أحْكِى للدُّنْيا
مَا تَجْهَلُهُ مِنْ أسْبَابِ وَقَائعِها ! إنّى لأؤَكّدُ كَمْ تَهْوِى ٣٨٥
فى دَرْكِ الفِسْقِ وفى سَفْكِ الدَّمِ أو فى قَتْلِ الإخْوَهْ
بل فى أحْكَامِ قَضَاءٍ وقَدَرْ ، أوْ فى القَتْلِ بلا عَمْدٍ او قَصْدْ ،
او فى القَتْلِ بأسْوَأِ مَكْرٍ وبِأخْبَثِ تَدْبِيرْ ،
وكَذَلِكَ فِيمَا أسْفَرَ عَنْهُ من أخْطَاءٍ دَحَضَتْ كَيْدَ مُدَبِّرِهَا
فَارْتَدَّ إلَى نَحْرِهْ ! ذَاكَ جَمِيعًا أقْدرُ أنْ أحْكِيه بِصِدْقْ ! ٣٩٠

فورتنبراس : وسَوْفَ نَسْمَعُهُ عَلَى عَجَلْ ! وسَوْفَ نَدْعُو
أنْبَلَ النُّبَلاءَ حتّى يَسْمَعُوهُ مَعَنَا !
أمّا أنَا فَإنَّنى قَبِلْتُ بالأحْزَانِ ما يَأتى بِهِ القَدَرْ
ولِى مِنَ الحُقُوقِ مَا لَمْ يُنْسَ فى المَمْلَكَةْ

تُهيبُ بى أنْ أستَرِدَّهَا ظُرُوفِىَ المُوَاتِيَهْ ! ٣٩٥

هوراشيو : ولَسَوْفَ أُحَدِّثكُمْ عنْ ذَلِكَ أَيْضًا لِدَوَاعٍ عِنْدى
مُسْتَنِدًا لِحَدِيثِ فَمٍ سَيَضُمُّ إلَيْهِ كثيراً من أصْوَاتِ النَّاسْ
لكنْ فَلْنَفْعَلْ ما اتُّفِقَ عَلَيْهِ الآنَ وَفَوْرًا
فنُفُوسُ النَّاسِ هُنَا فِى هَمٍّ مُضْطَرِبَهْ ،
حتّى لا يَقَعَ مَزِيدٌ مِمّا نَكْرَهُ نَاهِيكَ بِمكْرِ المُتَآمِرِ أوْ أخْطَائهْ ٤٠٠

فورتنبراس : فَلْيَحْمِلْ أرْبَعَةٌ مِنْ قُوَّادِى هَامْلِتْ ، مِثْلَ جُنُودِ الجَيْش ،
ولْيَضَعُوهُ هُنَا فَوْقَ مِنَصَّهْ ! إذَ مَا أَجْدَرَهُ لَوْ جَلَسَ عَلَى العَرْشِ
بِأنْ يُثْبِتَ ما يَتَفَوَّقُ فيه عَلَى كُلِّ مَلِكْ !
ولْيَصْحَبْ ذَلِكَ عَزْفٌ لِلْمُوسِيقى الحَرْبِيّهْ
وكَذَلِكَ إطْلاقُ مَدَافِعِنَا طَلَقَاتٍ دَاوِيَةٍ تُعْلِنُ نَبَأَ وَفَاتِهْ ٤٠٥
نَاطِقَةً بِعُلُوِّ مَكَانَتِه ! ولْتُرْفَعْ هَذِى الجُثَثُ الآنْ !
هذا المَشْهَدُ لا يَصْلُحُ إلاَّ لِلْمَيْدانْ !
وهُنَا لا يَعْدُو نَشْزَ النَّاشِزْ ! اذهَبْ فاطْلُبْ
من جُنْدِكَ إطْلاَقَ مَدَافِعِهِمْ . هيا !

[يخرجون فى خطوات عسكرية [حاملين الجثث] وبعدها تسمع طلقات المدافع المدوية كالرعد والمسرح خال]

ستار الختام

الحواشى

وتضم إلى جانب الشروح النصية

تعليقاتٍ نقدية مستفيضة

ملاحظة : يشار إلى الفصل والمشهد ورقم السطر هكذا ١/٢/١ مثلاً أى الفصل الأول ، المشهد الأول ، السطر الأول .

مختصرات

Q_1 تعنى الطبعة الأولى (المحرفة) للمسرحية عام ١٦٠٣ .

Q_2 الطبعة الثانيـة - الصادقة - والكاملة عام ١٦٠٤ ، وفى ١٦٠٥ صدرت طبعة منقحة منها .

F طبعـة المسرحية ضمـن أعمال شيكسـبير عام ١٦٢٣ وفيـها بعض الاختصارات .

الشخصيات

هاملت اسم مشتق من صورته فى اللغة النرويجية القديمة أو إحدى لهجاتها وهو (أملوذى) (Amlothi) وكان فيما يبدو يعنى الأحمق (الأخطل) أو من يدّعى الحمق ، ثم تحولت صورته إلى (أمليث) (Amleth) عند بلفورية عندما ترجم إلى الفرنسية الاسم اللاتينى (أمليتوس) (Amlethus) عند ساكسو جراماتيكوس ، ثم تحولت إلى هاملت بالإنجليزية عند كاتب المسرحية المفقودة التى يظن أن شيكسبير استقى منها القصة ، والنقاد ينسبونها إلى توماس كيد (١٥٥٧ ؟ - ١٥٩٥ ؟) Thomas Kyd . ويبدو أن سبب إطلاق الاسم أن هاملت فى الأساطير الإسكندنافية والدنماركية القديمة قد ادعى الحمق أو البله حتى ينجو من القتل ويقول أحد النقاد إن الاسم القديم 'أملوذى' ما مازال يطلقه أبناء الشعوب الاسكندنافية على الأبله (حتى مطلع القرن العشرين على الأقل) . الإشارة إلى كتاب **مصادر هاملت** المنشور عام ١٩٢٦ (الطبعة الأخيرة ١٩٧٣).

Sir Israel Gollancz, *The Sources of 'Hamlet'*, 1926 .

كلوديوس : نعرف اسم الملك عندما يدخل إلى المسرح للمرة الأولى ثم لا يُذكر باسمه بعد ذلك ، إذ يُشار إليه دائمًا بلقب الملك . والواضح أن شيكسبير قد استوحى الاسم من اسم الامبراطور الرومانى الذى تزوج أجريبينا (Agrippina) ، ابنة أخيه ووالدة نيرون (Nero) الذى يشير إليه النص فى (٣/ ١/ ٣٨٤ - ٥) . ويشير إليه إرازموس (Erasmus) باعتباره رمزًا للحاكم الفاسد ، فى كتابه عن **المبادئ المسيحية** (*Institutio Principis Christiani*) مع كاليجولا (Caligula) ، والتشابه يقتصر على الزواج المحرّم والعلاقة بين العم وابن أخيه ، إذ يقول التاريخ إن كلوديوس القديم قتلته زوجته ، ثم قتلها ابنها .

جرترود : هذه هى الصورة الانجليزية للاسم اللاتينى جروتا (Gerutha) والفرنسى جروث (Geruthe) عند ساكسو وبلفوريه على الترتيب .

بولونيوس : الاسم يعنى ، كما هو واضح 'بولندا' باللاتينية ، وقد حار المفسرون فى إيجاد نظير فى التاريخ له ، وهو لا يهمنا ، باعتباره نموذج المتحذلق الثرثار الذى يبعث على الضجر ، إلا أن هذا الاسم قد حل محل الاسم القديم فيما يسمى بالطبعة المحرّفة الأولى للمسرحية (Q_1) ، وهو *Corambis* وقيل إنه مشتق من المثل اللاتينى الشائع (آنذاك) والذى يضرب للدلالة على من يضجر السامعين بحكمه الباليه : ألا وهو :

Crambe bis posita est mors !

ومعناه إن تقديم الكرنب مرتين هو الموت ! (والكرنب العربية مشتقة من اللفظة اللاتينية ، وأهل الشام يسمونه الملفوف) .

لايرتيس : يُنطق الاسم ، حسبما تنص على ذلك طبعة نيوبنجوين (Lay - ér - tees) بالضغط على المقطع الثانى (ص ٢١٩) والمعروف أنـه والد أوديسيوس (Odysseus) (انظر مسرحية **تيتوس أندرونيكوس** ١/ ١/ ٣٨٠) . ويقول النقاد إنهم يدهشون لأن شيكسبيـر يطلقه هنا على الابن . وقد ورد محرّفًا فى الطبعة الأولى (Q_1) بصورة 'ليارتيس' ، أى بتقديم حرف E على A . ولكن الطبعات الحديثة جميعًا تورده صحيحًا .

أوفيليا : الاسم مشتق من اليونانية ويعنى الغوث والنجـدة ، ولكن أحد النقاد يوضّح أن الاسم مرتبط بكلمة أخرى وهو أفيليا (Apheleia) التى تعنى البساطة والبـراءة ، وقد وقع الاختلاط بينهما أكـثر من مرة فى أعمـال بعض الشعراء حتـى عند بن جونسون الذى يصف إحـدى شخصيـاته قائلاً : "والرابعة ذات الأردية البيضـاء اسمـها أفـيليا ، وهى حـورية فى نقاء الروح وبسـاطتـها" **احتفالات سينثيا** (*Cynthia's Revels*) (٥/ ٧/ ٥١ - ٥٢) .

هوراشيو : الاسم يرجع صدى اسم أحـد أبطال مسرحـية **المأساة الاسبـانية** (*The Spanish Tragedy*) للكاتب توماس كيد ، فهو اسم الابن المقتول ، وهو كذلك صديق مخلص .

روزنكرانتس وجيلدنستيرن : هذان اسمان دنمركيـان شائعان ، للإيحاء بالمكان ، ولا تقتصر أهميـتهما على شيوعهمـا بل على تصاحبهما فى شتى الروايات التاريخـية الحقيقية ، ويذكر أحـد الباحثين أنه عثرت على سجلات فى جـامعة وتنبرج لعام ١٥٩٠ تحمل الاسـمين معًا ، والنص الجيد للمـسرحية (Q_2) يوردهما معًا دائمًا ، حتى لو اقتصر الحوار على أحدهما ! (٤/ ٣/ ١١) .

مارسـيلوس وبرناردو وفرانسيسكو : نشـأ خلـط فى تحـديد رتب هؤلاء الحُـرّاس ، منذ أن أطلق دوفر ويلسون (١٨٨١ - ١٩٦٩) (Dover Wilson) وصف "رجال الحراسة" عليهم. ويقـول جنْكنْز إن هناك فروقًا فى الرتب العسكرية بينهم ، فمارسيلوس ضابط والآخران جنديان ، ثم يورد دلائل نصية تطعن فى ذلك، وينتهى قائلاً "والحقيقة بطبيعة الحال أن شـيكسبير ، على عادته ، يترك الرتب الدقيقة دون تحديد قاطع ، الأمر الذى يوقع المحررين الذين ينشدون الدقة فى حـيرة ، ويوفر لمسرحيته قدرًا كبيرًا من المرونة" (ص ٤٢٣) .

فورتنبراس : المعنى الحرفى هو "قوىُّ الذراع" - وهو معنى يوحى به الأصل الفـرنسى ويوازيه فى الإيطالية *Fortebraccio* اللفظ المركب على غـرار اسم 'الذراع الحديدى' من اللاتينية *Ferumbras* المشتقة من الكلمتين *Ferri brachium* - وكله يوحى بجو بطولات الرومانس ، وقد يكون صفة تحولت إلى اسم ، ثم ورثه الابن من أبيه (مثل هاملت) .

ڤولتيماند : تفاوتت صور وروده فى الطبعات الأولى للمسرحية حتى استقر على هذا النحو ، وهو تحريف للاسم الذى حمله كثير من ملوك الدانمرك فى الماضى وهو ڤالديمار (Valdemar) .

كورنيليوس : الاسم هولندى الأصل ، وربما اكتسبه بعض الدنمركيين من الهولنديين المقيمين فى الدنمرك .

أوزريك : الاسم انجليزى قديم ولا يعرف النقاد سبب إطلاقه على هذا المتفاخر .

رينالدو : الاسم صورة من صور رينارد (Reynard) التى تعنى الثعلب أو تطلق على الثعلب فى القصص الشعبية والأساطير ، وهو اسم يلائم ما يقوم به ، وفقًا لأوامر سيده ، من حيل وألاعيب .

كاهن : يقول دوڤر ويلسون إن الإشارة فى النص تختص بملابس الشخصية ، وتعنى أنه كاهن بروتستانتى . ولكن انظر الحاشية على ٥/ ٢١٩ و ٢٢٨ .

حفّار قبور : يقول جنكنز إنه "يسمى دلڤر" (Delver) استنادًا إلى ٥/ ١/ ١٤ وانظر الحاشية على ذلك السطر .

رفيق الحفار : هذا هو 'المهرج' الثانى ، وهو الميال إلى الجد منهما ، وليس كما شاع حفار قبور .

المكان ميناء إلسينور ، القصر الملكى والمناطق المحيطة به :

إلسينور (Elsinore) هى الكلمة الانجليزية للأصل الدنمركى (*Helsingör*) وتنطق إلسينيور ، وهى ميناء دنمركى فى مقاطعة فريدريكسبرج (Frederiksborg) على الساحل الشرقى لجزيرة زيلاند (Zealand) ، التى تقع إلى شمال كوبنهاجن (Copenhagen) (العاصمة الحالية) بنحو ٤٥ كيلو مترًا (بالقطار !) وتقع فى أضيق مكان بالمضيق الذى يفصل الجزيرة عن السويد ، واسمه بالسويدية (*Öresund*) وبالانجليزية (The Sound) ويبلغ طوله قرابة ١٣٠ كيلو مترًا ، بحيث لا يفصل الميناء عن مدينة هلسنبرج (Helsingborg) السويدية إلا خمسة كيلو مترات . وهو مسقط رأس المؤرخ ساكسو جراماتيكوس (Saxo Grammaticus) الذى اعتمد شيكسبير على قصصه فى هاملت ، وعلى لسان ممتد فى البحر شرقىّ المدينة تقع قلعة كرونبرج (Kronberg) أو كرونبرج (Kronenberg) الرائعة والصلبة والفخمة ، وهى الحصن القوطى الذى بناه فريدريك الثانى فى أواخر القرن السادس عشر .

ولا شك أن قرار شيكسبير بنقل أحداث القصة التاريخية من جوتلاند (Jutland) أى شبه جزيرة الدنمرك إلى إلسينور (أو قرار توماس كيد من قبله) كان يستند إلى ما ذاع عن ذلك الميناء وقلعته الرائعة، وما تناقلته الألسنة عنهما نقلاً عما رواه الممثلون الذين قدموا مسرحياتهم هناك فى ١٥٨٥ – ١٥٨٧ . وإذا كانت المعلومات الجغرافية التى أوردتُها مألوفة لأبناء شمال أوروبا وشمالها الغربى ، فإنها غير مألوفة للقارئ العربى الذى قد يحتاج إلى تصور أدق لمكان وقوع الأحداث .

حواشى الفصل الأول / المشهد الأول

لم تظهر هذه الإشارة إلى تقسيم الفصول والمشاهد فى الطبعتين الأولين للمسرحية ، بل ظهرت لأول مرة فى طبعة الفوليو عام ١٦٢٣ وأصبحت بعد ذلك تقليدًا معمولاً به .

الإرشادات المسرحية : المنظر هنا منصة ممتدة على حافة القلعة الحصينة .

٢ - يقول جنكنز إن النثر فى الحوار لازم للحركة المصاحبة للحديث ، ولو أن به إيقاعًا من لون ما .

٢ - **بل أجبنى أنت** : القاعدة هو أن يتولى الجندى القائم بالحراسة توجيه السؤال .

٣ - **عاش الملك !** : سواء كانت هذه هى كلمة السر أم لا ، فإنها تتضمن تورية درامية ، حسبما يقول دوڤر ويلسون ، نظرًا لظهور الملك الميت وموت الملك الحىّ آخر الأمر !

٤ - **وبقلبى ضجر وكآبة !** يقول جنكنز إن كآبة فرانسيسكو التى لا سبب لها تغذو الإحساس بأن الأحوال ليست على ما يرام ، ويقول دوڤر ويلسون إنها "ترهص بكآبة هاملت" .

٢٢ - يبدى هوراشيو لأول مرة ما يتمتع به من لماحية ، فهو يقول إن يده التى يصافحه بها قطعة منه ، كأنما لا يعرف منه برناردو - بسبب الظلام والضباب الكثيف - إلا ما يلمسه بيده ! وسوف نلاحظ عودة هوراشيو إلى اللماحية فى ١/٢/١٦٩ ، ١/٥/١٣١ - ١٣٢ ، ٣/٢/٢٧٣ و ٢٧٩ ، و ٥/١/١٩٩ .

٢٤ - إشارة هوراشيو إلى 'ذلك الشىء' تفيد أنه يتشكك فى صدق ما سمعه من قبل .

٢٩ - 'لذا رجوته' ... ملاحظة موجهة للجمهور ، فالآخرون يعرفون .

٣٢ - 'وأن يحادثه' ... يفترضون أن الشبح يريد الحديث لكنه لا يستطيع ذلك إلا إذا طلب منه أحد ذلك ، وفقًا للعقائد السائدة آنذاك ، حسبما تقول الكتب التى راجت عن الجن والعفاريت والأشباح .

٣٣ - 'فلنجلس ...' يقول جنكنز إن ذلك قد يبدو غريبًا على الحراس الذين يقضى واجبهم بالحركة ، ويرد ناقد آخر قائلاً إن الليل طويل وإن الطلب يتضمن لفظًا مضمرًا هو 'a while' (واسم الناقد و. ج. لورنس) وعليه أضفت كلمة **'قليلاً'** فى الترجمة العربية ، لأن الجلوس لازم لإتاحة الفرصة لدخول الشبح ، كما يقول النقاد ، من باب سحرى فى أرضية المسرح (trapdoor) ..

٣٩ - 'غربىّ القطب' : المقصود غربىّ النجم القطبى ، أى النجم كابيلا Capella وكلمة (illume) [يضىء] من نحت شيكسبير .

٤٥ - 'من أهل العلم' : رغم أن اللاتينية هى لغة التخاطب مع الأشباح وطرد العفاريت من أجسام من تسكنهم ، فليس هذا هو المهم ، المهم أن هوراشيو قادر على التفاهم بسبب ثقافته .

٤٦ - فى الأصل يكتب شيكسبير الضمير he (هو) بصورتها العامية ha مثل أهل زمانه ، وتظهر فى بعض الطبعات بالصورة المنطوقة a (بحذف الهاء) وقد أحصى دوفر ويلسون ٣٧ مثالاً لهذا الاستخدام . وبعض الطبعات تستبدل (it) بهذا الضمير فى الإشارة إلى الشبح .

٥٣ - 'لقد غضب' : تقول إليانور بروسر (Eleanor Prosser) فى كتابها **هاملت والثأر** (١٩٦٧) *Hamlet and Revenge* إن الشبح غضب لأن هوراشيو استحلفه بحق رب الكون (ص ٩٨ - ٩٩) ولكن جنكنز يقول إنه غضب لأنه لم يجد من أتى فى طلبه ويقول هيبارد لأن هوراشيو استعمل كلمة 'اغتصب' .

٥٥ - 'دون أن يجيب' : لا يحادث الشبح إلا من يريد أن يحادثه .

٦٣ - 'كانت درعه' : لاحظ النقاد تناقضًا هنا ، إذ تقول المسرحية فيما بعد إن الحادثة وقعت منذ ثلاثين عامًا (٥/ ١/ ١٣٩ - ١٥٧) فكيف تأتى لهوراشيو أن يتذكرها ولم يكن قد ولد بعد ؟ ويقول داودن (Dowden) فى طبعته للمسرحية (طبعة آردن القديمة ١٨٩٩) إن الدرع التى لبسها فى تلك 'الواقعة الشهيرة' لا تُنسى وربما كان المقربون من الملك أو من القصر يستطيعون التعرف عليها ، وأما جنكنز فيقول إن شيكسبير لم يكن يأبه فى مطلع المسرحية للدقة التاريخية ، وإن كان قد وجد أن تحديد وقوعها فى يوم ميلاد الأمير هاملت ملائمًا لمقصده 'الفنى' .

٦٥ - 'مظهر العبوس' هو تقليديًا المظهر الملائم لأبطال الحرب . أما 'الجدال' فربما كان المقصود هو تبادل الكلمات واللكمات معًا ، والمعروف أن شيكسبير مولع بهذا الاقتران ، وهو من تقاليد الفروسية فى كل مكان فى العصور القديمة .

٧٢ - 'انفصام العرى' هو المعنى الذى ذهب إليه جمهور الشراح لكلمة (eruption) التى تعنى حرفيا 'انفجار' ، فالمقصود هو التفكك الذى ينتج عن اندلاع الفتنة ويعادل النقاد بين هذا التعبير وما ورد على لسان الملك فى المشهد التالى (to be disjoint) (١/ ٢/ ٢٠) ، وعلى لسان هاملت فيما بعد (out of joint) (١/ ٥/ ١٩٧) ولذلك حافظت على الصورة الأصلية فى الترجمة .

٨٩ - المقصود 'بهذا الشطر من الدنيا المعروفة' هو العالم الغربى كله ، حسبما يقول دوفر ويلسون .

٩٠/ ٩١ - 'أهل القانون' 'وتقاليد مبارزة الفرسان' - يقول بعض الشراح إن هذا نموذج للصورة البلاغية المعروفة باسم (hendiadys) أى التعبير بشيئين عن شىء واحد ('تثنية الواحد' - مجدى وهبة) بمعنى أن المقصود هم أهل 'قانون مبارزة الفرسان' ، ولكن جنكنز يفصل بين الاثنين مرجحًا أن الوثائق المبرمة قانونية ، وتتفق مع تلك التقاليد .

٩٢ - 'كل أراضٍ يملكها' تعنى حرفيًا كل ما ينتمى إليه ، بما فى ذلك أراضى دولة النرويج نفسها ، مع أنها لا تزال دولة مستقلة ذات سيادة ! ويبين أحد الشراح أن تعبير 'كل' مستقى من بلفوريه (*toutes les richesses*) وأن شيكسبير من ثم لم يراع الدقة ، وقد دافع عن التعبير ، بأن قصره على الأراضى التى يستولى عليها فى الحرب ، ناقد آخر يدعى هونجمان (Honigmann) فى سلسلة **دراسات ستراتفورد أبون أفون** (العدد ٥/ ص ١٣٤) وحاول ناقد آخر أن يفسر التعبير من خلال ربطه نحويًا بالأرض التى رهنها ملك الدنمرك ، ولكن النص واضح ويدل على عدم الدقة فى النقل عن بلفورية .

١١٥ - 'قذى فى عين العين' : يقول دوڤر ويلسون إن معناها أنها من الصغر بحيث لا يأبه العقل لها ، ويقول جنكنز إن القذى فى العين 'يعكر صفوها' ومن ثم فهى تكدّر الذهن .

١١٦ - فى الأصل (palmy) (المزدهرة) والكلمة الإنجليزية من نحت شيكسبير .

١١٧/١٢٣ ، وصف الخوارق التى سبقت مقتل يوليوس قيصر يذكرنا بما أورده شيكسبير نفسه فى المسرحية التى أعطاها اسم ذلك البطل عنوانًا (١/ ٢ ، و ٢/ ٢) وقد أضاف شيكسبير فى وصفها إلى ما أورده بلوتارخوس، بعضًا مما جاء فى **مسخ الكائنات** لاوفيد (Ovid)، و **الفلاحيات** لڤيرچيل (Virgil) ، ولما أورده لوكان (Lucan) فى وصف النذر التى سبقت هجوم قيصر على روما . وقد شهدت السنوات ١٥٩٨ - ١٦٠١ خسوف القمر وكسوف الشمس فى انجلترا ، الأمر الذى جعل دوڤر ويلسون يقول إن شيكسبير هنا 'يشير إلى الأحداث المعاصرة' ، ولكن غيره ينكرون ذلك ، مكتفين بأن وقوع هذه الظواهر الطبيعية زاد من تأثير هذه الأبيات فيهم ، وحسب .

١١٩ - 'تصرخ' - الفعل فى الانجليزية يفيد الصرير ، وهو الصوت الحاد ، (squeak) والمعروف أن التقاليد تصور أصوات الأشباح فى صورة الصرير .

١٢١ - 'البقع المنذرة بسوء' : الأصل الانجليزى (disasters) يعنى اشتقاقًا طوالع منذرة بالسوء من اللاتينية (*astrum*) بمعنى نجم . وهكذا يقول معجم **أوكسفورد الكبير** (OED) فى تحديد معنى الكلمة الإنجليزية . وقد أضفت إليها فى الترجمة كلمة البقع إيضاحًا للمعنى .

١٢١ - 'القمر' فى الأصل هو 'الكوكب ذو الأنداء' فحسب ، وكان الشائع أن القمر يستقى قطرات الماء من البحر ، كما تتحدث أشعار السلف عن ضوئه 'المائى' أى الشاحب ، ويشير بعضها إلى أنه يُلقى الندى على الأزهار .

١٢٣ - يقول هيرفورد شرحًا لتعبير 'خسوف قيام الساعة' إنه يشير إلى ما ورد فى **إنجيل متى** ٢٤/ ٢٩ من أنّ عودة المسيح سوف يصاحبها الظلام ''والقمر لا يعطى ضوءه'' .

١٢٤ - المقصود 'بالسلطة' (فى الأصل influence) هو تأثير القمر فى البحر مدًا وجزرًا . وقد شَرَحْتُ فى المتن معنى 'نبتون' ، رب البحر ، (Neptune) ، لتقليل اعتماد القارئ على الحواشى قدر الطاقة، خصوصًا إذا كان مستمعًا له فى المسرح .

١٣٠ - 'سأعترض طريقه' أى 'سأواجهه وبذا أعرضّ نفسى لتأثيره السيء' ، وكان الشائع أن عبور الشبح أمام شخص ما قد يصيبه بالهلاك .

الإرشادات المسرحية : 'يبسط الشبح ذراعيه' : قد يكون ذلك نذيرًا برحيله ، الأمر الذى يدفع هوراشيو إلى استبقائه صائحًا 'قف !' وقد يكون انذارًا لهوراشيو بأن يبتعد عنه .

١٣٣ - ١٤٢ 'إن . . أو . . وإذا . . . إن . . إن' كانت افتراضات هوراشيو جميعًا من أسباب ظهور الأشباح ، وفق المعتقدات السائدة ، والشراح يضربون لها أمثلة عديدة من الكتب المعاصرة والأعمال الأدبية كذلك .

الإرشادات المسرحية : 'يخرج الشبح' : يقول أحد النقاد إن الشبح يظهر من باب فى الأرض ويختفى بالخروج من باب آخر ، ويقول و. ج. لورانس (W. J. Lawrence) فى كتابه دراسات فى مسرح ما قبل عصر عودة الملكية (*Pre-Restoration Stage Studies*, pp. 107 - 8) إن المخرج يخلق الوهم بوجود الشبح فى مكانين باستخدام اثنين لتمثيل دور الشبح . والخلاف لا يزال قائمًا حول هذه القضية .

١٥٠ - 'ليس سوى هواء' هذا هو الرأى السائد عن الأشباح ، وهو شائع فى كتابات الفرنسيين خصوصًا عن الأشباح .

١٥١ - 'وإذا ضربناه انقلبنا خاسئين وقد أثرنا السخرية' : فى الأصل حيلة بلاغية يتجاهلها الشراح راضين بالمعنى العام الذى فصّلته فى الترجمة ، ولكن الدارس قد يفيد من تحليله ، فالأصل يقول :

And our vain blows malicious mockery

والمعنى 'الدقيق' هو : 'إن ضرباتنا ستذهب عبثًا ولن تزيد عن الوهم الساخر بإحداث الضرر !' والحيلة البلاغية هى الصفة المنقولة (transferred epithet) أى إن المقصود 'بالوهم الساخر الضار' هو توهم إحداث الضرر ، الأمر الذى يثير السخرية ! أى إن الكلمتين الانجليزيتين (malicious mockery) تعنيان :

(a mere semblance of malice that mocks us)

حسبما يقول شميث (Schmitt) فى معجمه ، ويوافقه عليه جمهور الشراح . وأما عدم إحداث الضرر فقد اكتفيت بما ورد فى البيت السابق "لا لن ينال كيانه ضرر" (invulnerable) .

١٥٥ - من الطريف أن يمتدح كولريدج وصف شيكسبير للديك هنا ، قائلاً إنه درس لصغار الشعراء ، إذ ها هو ذا الشاعر يرفع من قدر طائر نكاد نزدريه لشدة أُلْفَتِنا به . والمعروف أن الشعراء الرومانسيين الانجليز كانوا يحتفلون بإضفاء الشاعرية على المألوف فى حياة الإنسان اليومية بنزع لثام الألفة عنها ، وشيكسبير هنا يجعل من الديك صوتًا صادحًا لا طائرًا منزليًا . (المجلد الاول ص ٩ ، طبعة إفريمان من نقد شيكسبير ، ١٩٦٠) .

١٥٩ - "وسواء كانت فى البحر . . . أو الجو" كان المعتقد أن هناك أربع مراتب للجنّ والأرواح تسكن كل مرتبة منها عنصرًا من عناصر الكون ، الماء أو النار أو التراب أو الهواء ، وقد عاد ملتون إلى هذه الفكرة فى قصيدته المفكّر : (*Il Penseroso*)

And of those demons that are found
In fire, air, flood, or under ground,
Whose power hath a true consent
With planet, or with element.

(93 - 96)

أى :

مِـنَ الشَّياطِينِ التى تُقيمُ فى النّيرانْ
أو فى الهَوَاءِ أو فى المَاءِ أو تَحْتَ التُّرَابْ
وَيَقْتَضِى ما تَكْتَسِى حقًا مِنَ السُّلْطَانْ
طَبْعَ التُّرابِ او طَبْعَ الهَواءِ والعُبَابْ

١٦٤ - 'الديوك وهى طير الصبح' - فى الأصل 'طير الصبح' فقط ، وقد أضفت 'الديوك' للإيضاح ، وفقًا لجمهور الشراح ، باستثناء دوفر ويلسون الذى يقول إنه القُبَّرة ، وقد نبه جميع المحدثين إلى خطئه .

١٧٠ - 'بعض التصديق' . يلفت النقاد النظر إلى أسلوب شيكسبير فى جعل هوراشيو يتخلى عن بعض تشككه القديم (انظر الأبيات ٢٦ - ٢٧ ، ٣٣ - ٣٥ ، ٥٩ - ٦١ ، و ١٦٠ - ١٦١ أعلاه) وفى

استخدام 'الطاقة الإيحائية' للمعتقدات فى عالم الخرافة دون أن يصرح أو يقول بتصديقها ('يقول بعضهم' ، 'إنى أسمع' إلخ) .

١٧١ - ''لكن ها هو . . . وردى'' يقول جنكنز إن هذه الصيغة 'الأدبية' التقليدية لا تقلل من القيمة الدرامية للموقف ، ويذكر دوڤر ويلسون بأن اللون المذكور (russet) يفيد حرفيا اللون الأحمر الضارب إلى البُنّى ، أو البنّى الضارب إلى الأحمر [وكان يمكن (والوزن يسمح) أن أقول ''متشحًا بوشاح بُنىٍّ أحمر'' بدلاً من ''وردى''] قائلاً إن اسم اللون مشتقٌ من لون نوع من الأنسجة الخشنة المنسوجة من خيوط مغزولة فى المنازل ، وإن البيتين يصوران الصبح فى صورة ''عامل يصعد التل إلى عمله اليومى ، وقد ألقى على كتفيه وشاحه'' (ص ٣٦ ، من طبعة كيمبريدج) وقد رأى الكثيرون أن ذكر التل يشير إلى استخدام 'التل الشرقى' للإيحاء بجو المنطقة ، مع أن القلعة تطل على البحر ، وليس فيها تلال ، وقد كثرت التخرصات إنكارًا لبيت شعرى تقليدى واحد !

١٧٤ - 'لفتانا هاملت' فى الأصل 'الفتى هاملت' أو 'هاملت الابن' وهو ما يعادل بالانجليزية (young Hamlet) تذكيرًا بالعلاقة المحتومة بين الأب وابنه ، ولكننى أثبت بالضمير تأكيدًا لعلاقة هوراشيو بهاملت أو استباقًا لها ، رغم ما قاله كولريدج من تأكيد صفة البُنُوّة ، فى محاضرته التى اقتطفنا منها بعض الكلمات آنفًا .

حواشى المشهد الثانى / الفصل الأول

١ - ٣٩ اختلفت آراء النقاد فى الأسلوب 'الرفيع' الذى يحمل سمات 'الصنعة' الواضحة ، فى هذا الخطاب الملكى . إذ يقول ل. س. نايتس (.L. C. Knights) فى كتابه **مدخل إلى شيكسبير** (*An Approach to Shakespeare*, p. 41) إنه يجد فى ''إيقاع النظم المُحكم'' تعبيرًا بارعًا عن شخصية كلوديوس ، ويقول كولريدج (المرجع السابق - ص ٢٠) إن الخطاب يتسم برنّة بلاغة مصطنعة أو متكلّفة تنم عن تأنيب الضمير ، وإن كان لابد فى رأيه من الإقرار بمستوى معين من الجلال الذى يناسب صاحب الجلالة ، وأما كيتريدج (Kittredge) فيصر على أن الخطاب كله يتسم بالرفعة 'بل والفصاحة' ، وأن مظاهر الصنعة لا تفصح عن رياء بل عن النبرة ''الرسمية'' المتوقعة . وإن لم تستطع تلك النبرة إخفاء جوهر الواقع الذى يحكيه .

١ - 'أخينا المحبوب الراحل هاملت' : كان نظام الملكية الانتخابية المطبق آنذاك فى الدنمرك يسمح بخلافة الأخ لأخيه على العرش (بدلاً من الابن) على نحو ما أوضح كاتب دنمركى يدعى ج. سيوجرن (G. Sjögren)فى دراسة له بدورية **شيكسبير الفصلية** (فى الصفحة ١٥٥ وما بعدها من العدد ١٦ *Shakespeare Quarterly* - وكما أوضح غيره . وفى المسرحية توازى خلافة الأخ فى الدنمرك

خلافة أخى الملك الراحل فى النرويج ، وأما قول دوڤر ويلسون بأن كلوديوس قد اغتصب العرش فى كتابه 'ماذا يحدث فى هاملت' (*What Happens in Hamlet*) ، ١٩٣٥ ، الصفحة ٣٠ وما بعدها ، فقد تولى الرد عليه ودحضه اثنان هما هونيجمان فى المرجع السابق له فى الحاشية ١/١/٩٢ (ص ١٢٩) وستابلر (Stabler) فى مجلة **دراسات فى فقه اللغة** (SP, LXII, 654 - 61) وإن كان الأول يزعم وجود 'غموض' لا ينقشع إلا فى المشاهد التالية ، والثانى أن شيكسبير قد عمد عمدًا إلى الإيحاء بالشك فى مدى أحقية هذا الملك بالحكم ، حتى يضيف إلى محنة هاملت ! والحق أن تطور الأحداث فى المسرحية يزيد من إحساسنا بعدم صلاحية هذا الملك ، ولكن هاملت لا يقول بأنه 'سرق' مملكته منه (٣/٤/٩٦ - ١٠٠) إلا عندما تثبت عليه جريمة القتل ، والأمير لا يطالب بحقه إلا عندما يستخدم الملك سلطاته لتدبير مؤامرة لقتل هاملت (٥/١/٢٥١) وأخيرًا يأتى التلميح بأن كلوديوس قد استبق عملية الانتخاب (٥/٢/٦٥) . ولكن المسرحية لا تدل إلا على أن الملك يجلس على العرش برضى الشعب ، وعلى أن الشعب يرشح هاملت لخلافة كلوديوس . ولم يتوسع النقاد المحدثون فى هذا الخلاف باستثناء جنكنز .

٢ - 'لنا' تشير إلى كل الحاضرين ، بدليل استخدام الجمع فى السطر التالى 'قلوب' . والملاحظ أن الخلط بين ضمائر الجمع الملكية (لنا . . فينا . . غدونا . . أنفسنا) وبين ضمائر الجمع العادية التى تشير إلى الحضور مقصود ، فهو يحقق ما يرمى إليه الملك من 'التوحد' مع أعضاء مجلس الدولة ، ومن ثَمّ مع الناس .

٤ - فى الأصل 'أن نقطّب جبهة حزن واحدة' والتقطيب مضمر فى الحزن .

٧ - 'أنفسنا' : يقول كيتريدج إن الملك يحاول أن يشرك الجميع بهذا الضمير ، ولكن ضمير الجمع يمكن أن يشير إليه وحده .

٩ - 'شريكة عرشى' فى الأصل (imperial jointress) والكلمة الثانية من نحت شيكسبير .

١١ - ''فالبهجة . . . يجرى'' يفيض الشراح فى أصل هذا التعبير ، ويرصدون جذوره فى الأمثال السائرة التى تضرب للكاذب أو الخائن، وربما كانت ترجع إلى مثل قديم يقول ''يضحك بعين ويبكى بعين'' ، ولا يوجد له نظير بنفس المعنى فى العربية ، حتى إن قولك 'عين فى الجنة وعين فى النار' (المثل الشعبى) يدل على الحيرة لا على الكذب .

١٤ - 'فى هذا الأمر' أى فى مسألة الزواج .

١٧ - 'فورتنبراس الابن' - الواضح أن شيكسبير يلمح من البداية إلى التوازى بين الاثنين ، فورتنبراس وهاملت - بعد أن أشار هوراشيو إلى هاملت الابن فى ١/١/١٧٥ وانظر الحاشية .

٢٥ - "طبقًا لعقود وثقها القانون" انظر الحاشية ١/ ١/ ٨٩ - ٩٨ .

٢٧ - 'مليك النرويج ، عم الشاب المذكور' - كان عم فورتنبراس قد خَلَفَ أخاه (فورتنبراس أيضًا) على عرش النرويج ، مثل كلوديوس على عرش الدنمرك ، الأمر الذى يوحى بأن شيكسبير كان يعتزم منذ البداية إقامة التوازى بين الحالين ، وهو يؤكد ، كما يقول جنكنز ، أن كلوديوس ليس مغتصبًا للعرش. انظر الحاشية رقم ١ عاليه .

٤٢ - لا يكف النقاد منذ الأستاذ ڤيريتى Verity (فى طبعته المشهورة) عن ذكر أهمية تكرار الملك لاسم 'لايرتيس' فى حديثه ، إذ يرد الاسم أربع مرات فى غضون تسعة أسطر ، ويقول دوفر ويلسون "إنه يلاطفه بذكر اسمه أربع مرات فى تسعة أسطر" . ولكن جنكنز يقول إن الأهم هو تسليط الضوء على الشاب الذى سيصبح 'صورة' هاملت (٥/ ٢/ ٧٧) والنظير له ، والعدو ، بل وقاتله أخيرًا .

٤٧ - 'الرأس' هو الملك بطبيعة الحال ، فى التشبيه الشائع عن علاقة عناصر الدولة وتشابهها مع أعضاء الجسم. وعادة ما يشار إلى أعضاء مجلس الدولة (الذى يقابل مجلس الوزراء عندنا) بأنهم يمثلون القلب.

٥٦ - 'السماح . . والصفح' من الكلمات التى تجرى مجرى المصطلح اللغوى الثنائى (binomials) أو بالتعبير المستعمل فى الرياضيات 'ذات الحدّين' ، وهو يختلف عن الكلمات المتصاحبة (collocations) والتعبير بالاثنين عن الواحد (hendiadys) (انظر الحاشية ١/ ٩٠ - ٩١) .

٥٨ - ٦١ صورة 'الخاتم' الذى يوضع على الوثيقة لمنحها الصلاحية القانونية تتضمن تورية لفظية بسبب احتمال تفسير (will) وهى بمعنى المطلب (هنا فى الترجمة) بمعنى الوصية التى تتطلب الخاتم ، وهكذا فى أول ظهور له على المسرح يبدو بولونيوس فى صورة المغرم بالألفاظ والتلاعب بها ، ويقول سبنسر محرر طبعة نيو بنجوين إن "الحديث يمثله أصدق تمثيل ، إذ يستخدم ٣٣ كلمة انجليزية للتعبير عن 'نعم' وحسب !" .

٦٢ - 'فلتنعم بطيب زمانك' أو تمتع بشبابك فى فرنسا ، ويقول جنكنز إن هذه الصورة قريبة من الموضوع الشائع فى ذلك العصر ومطلع القرن السابع عشر وهو 'اغنم ساعة يومك' أو حرفيا 'اقطف [زهر] الساعة !' (*carpe diem*) ويوافقه جميع الشراح ، وهو معنى شائع فى كل اللغات ، فلدينا 'ولك الساعة التى أنت فيها' بالعربية ، وعند الخيام / رامى : 'فنل / حظك منه قبل فوت الشباب' .

٦٤ - 'يا ابن أخى' الكلمة الانجليزية (cousin) تعنى أى قريب أبعد من الأخ .

٦٥ - 'أقرب . . . سببًا' أى أقرب من الأقرباء العادين لكن أبعد بسبب الاختلاف فى الطبع ، والملاحظ فى أول عبارة يقولها هاملت على المسرح ولعه بالتورية فى (kind) بمعنى أعضاء الأسرة الواحدة الذين

تربطهم أواصر الرحم ، والإيحاء بمعنى الإحسان والخير (benevolence) ومن ثم العطف والرحمة ، وولع هاملت أيضًا بالطباق بين أقرب وأبعد ، والجناس بين نسب وسبب ، وقد أتيت بالكلمة الأخيرة للجناس إلى جانب الدلالة على المعنى ، "فما يربطنى بك من أسباب (أى حبال) ضعيف واه" ! ومعظم النقاد يقولون إن الكلام فى هذا السطر يدور على هاملت ، ولكن البعض يقول إنه يدور على كلوديوس ، والحق أنه ما دام يتعلق بالعلاقة بين اثنين فقد ينطبق على أى منهما !

٦٧ - 'سطوع الشمس' - إلى جانب التورية بين (sun) أى الشمس ونظيرتها فى النطق (son) أى الابن (دوفر ويلسون) - فإن اختلاف المفسرين جعل من التعبير لغزًا ، يقول شميث إن هاملت "يزعم أنه عاطل ولاه بأكثر مما ينبغى" ، ويقول جنكنز إن هاملت ، بسبب الكآبة المتأصلة فى طبعه يفضل الظل، ولكنه مرغم الآن على التعرض للوهج اللافح ، سواء كان ذلك مردّه وجوده فى الحياة العامة، أو تعرضه لحياة المرح فى القصر ، أو تمتعه بحب الملك ! ويؤكد هذا المعنى أن الشمس هى رمز الملك فى أدب ذلك الزمان . ويقول كيتريدج إن تعبير 'زاد عن الحد' هو المفتاح لفهم العبارة ، إذ إن هاملت ، مهما يكن تفسيرنا لمعنى الشمس ، يرفض هذا الوهج الذى يصل إلى حد القيظ .

٦٩ - 'لمليكك وبلادك' . فى الأصل (Denmark) وقد تعنى الدنمرك البلد ، أو ملك الدنمرك ، ولم يقطع الشراح فيها برأى ، ويقول جنكنز إنه من المحال تحديد أى المعنيين يقصد هاملت ، ولذلك أتيت بهما معًا فى الترجمة !

٧٢ - 'مألوف' - هذا العزاء شائع فى الآداب الكلاسيكية وفى عصر النهضة ، ويضرب النقاد نماذج له من أوفيد فى **مسخ الكائنات** (١٥/ ٥٥٠) ومن سينيكا (Seneca) ، ومن غيرهما . والملك يتوسع فى هذا المعنى فى حديثه التالى .

٧٨ - 'يتجاوز' يلمح هاملت إلى التناقض بين موقفه وموقف والدته .

٨٣ - "... ومظاهر حزنه" - كلمة (mood) تعنى إما حالة نفسية / شعورية أو التعبير الظاهر فى الوجه عن هذه الحالة ، ويشرحها شميت قائلاً "المظهر الخارجى ، أو المظهر المعبّر عن الحالة النفسية" مستشهدًا بالسونيته (Sonnet) رقم ٩٣ التى توازى بين الكلمة وكلمتى التقطيب والغضون معًا ، وقد أخّرتها فى الترجمة إلى ذيل السطر بعد الصور (forms) والأشكال (shapes) . ويأخذ جميع الشراح برأى شميت .

٨٩ - ٩٠ "بأن أباك الراحل فقد أباه" يقارن النقاد بين هذا التعبير وما يأتى بعده فى ١٠٣ - ١٠٦ بما جاء فى **رسائل** سينيكا (الرسالة ٧٧) :

Hoc patri tuo accidit ... hoc omnibus ante te,
hoc omnibus post te.

٩١ - 'زمنًا ما' أى لا تلبس الحداد إلى الأبد ! يجد الشراح فى هذا نظائر فى سينيكا وبلوتارخوس .

١٠٢ - ''حق الفطرة'' ، المقصود بالفطرة طبيعة الخلق ، ومن ثم طبيعة الأشياء ونظامها الثابت. وكان يمكن أن أقول ''وكذلك حق نظام الكون'' دون إخلال بالوزن ، ولكننى فضّلت استخدام الصورة الشيكسبيرية الموحية على الشرح الذى أفردت له هذه الصفحات ، وسوف يلاحظ الدارس اختلاف دلالة كلمة (nature) فى المسرحية واختلاف ترجماتى لها ، فهى الطبيعة أحيانًا ، وهى الطبع أو الفطرة ، ولم أجنح عنها إلا حين ترجمت السطرين ٢٢٧ و ٢٤٠ بالمشهد الثانى من الفصل الخامس إذ ترجمتها بالبُنُوَّة فى حديث هاملت [فأثار إخلاص البنوة عندك] وردّ لايرتيس [هدأت بنفسى غضبة البنوة التى استثيرت] وكان يمكن أن أقول الطبيعة دون إخلال بالوزن ، ولكن المعنى هنا لا يخرج إلاّ إذا استبدلنا البنوّة بالطبيعة ، لأن قولك 'الطبيعة التى استثيرت' سوف يأتى بمعنى مختلف عن المقصود.

١٠٦ - 'أن تطرح أرضًا' الصياغة الانجليزية (throw to earth) توحى فى رأى جنكنز بأن 'يدفن' حزنه مع والده المتوفى . ولكننى التزمت بالمعنى الظاهر ولم أقل 'أن تدفن فى الأرض' (دون إخلال بالوزن) .

١١٠ - الكلمة الانجليزية (nobility) مُختَلَفٌ بين الشراح عليها ، وقد جمعت من شرح هيبارد (Hibbard) فى طبعة أوكسفورد (١٩٨٧) وشرح دوفر ويلسون وجنكنز وغيرهم المعنى المركب من التنزه عن الغرض ومن الشرف (بمعنى الارتفاع أيضًا فى ذاته) وعلى هذا ترجمتُها .

١١٢ - 'ويتنبرج' (Wittenberg) الجامعة الألمانية الشهيرة التى أنشئت عام ١٥٠٢ وذاع صيتها بسبب ارتباطها باسم مارتن لوثر (١٤٨٣ - ١٥٤٦) (Martin Luther) والإصلاح الدينى . ومن الطبيعى أن تكون بروتستانتية المذهب (وإن كان دوفر ويلسون يصر على تأكيد ذلك) وكانت الجامعة المفضلة لأبناء الدنمرك الذين يدرسون فى الخارج ، وكان اسمها معروفًا فى انجلترا فى عصر الملكة إليزابيث ويعرفها رواد المسرح بسبب مسرحية *Dr. Faustus* **الدكتور فاوستوس** التى كتبها مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣) Christopher Marlowe .

١٢٩ - 'ذا الأدران' : الكلمة الانجليزية (sullied) شهدت خلافًا بين محققى النص حتى أصدر دوفر ويلسون طبعته الذائعة فى عام ١٩٣٤ فثبّتها بصورتها وهجائها ، إذ إن بعض الناشرين الذين كانوا يفضلون نسخة الفوليو لعام ١٦٢٣ وجدوا الكلمة بها (solid) وهى تحريف للصورة الأقدم فى طبعة الكوارتو (sallied) وعندما حكم دوفر ويلسون بأن الكوارتو الثانى هو النص المعتمد أصبحت (sullied) الكلمة المعتمدة ، وكانت قد خطرت من قبل للمحقق الذائع فيرنيس (Furness)

وللشاعر تنيسون (Tennyson) ، ورجحهـا (قبل دوڤر ويلسون) داودن . وطبعة آردن تـفرد لمناقشة الخلاف وأسلوب حسمه صفحات وصفحات !

١٢٩ - ١٣٠ صورة الانـصهار من الجـامد إلى الـسائل (ومن الـسائل من قطرات الندى إلى غاز) مـعناها التحول من عنصـر التراب وهو العنصر الأدنى مرتبة بين العناصر إلى عنصـر أسمى منه ثم أسمى ! فلا توجد صورة ذوبان شيء فى شيء بل انصهـار أى تحوّل من صورة إلى صورة ، ومن الشقاء إلى نعيم الخلد (عن طريق الموت) لولا أن الله حرم الانتحار . وفعل (melt) يستخدم للانصهار المعدنى، مثل (smelt) وأما (thaw) فتستخـدم لانصهار الثلج (أو الجليد) وأما (resolve) فمعناها ينحلّ أو يتفـكك عند الانصهـار ! وهكذا يركز شـيكـسبيـر على **التحوّل** ، وهو ما اسـتعملـته فى ترجمـته 'يستحيل' أى يتحـول من حالة إلى حالة . وأما تحـريم الانتحار فمـنصوص عليه فى الوصايا العـشر (الوصية السادسة) وفقًا لما درجت عليه الكنيسة ويستشهد الشراح بأقوال آخرين منذ القديس أوغسطين وحتى الشاعر جون دَنْ ، والأخير يعارض تفسير الوصـية السادسة بأنها تتضمن التحريم ، ولكنه يقر بأن ''الجميع يستشهدون لهذه الغاية . . . بهذه الوصية'' وهى العبارة التى يوردها جنكنز مـقتطفًا إياها من مؤلَّف له بعنوان **الموت الثنائى** (*Biathanatos*, III. ii. 8) .

١٣٥ - 'حديقة تدهورت' المصطلح الانجليزى (to go to seed) معناه أصلاً أن يُتـرك الزرع حتى يذوى فتتناثر بذوره وتتدهور أحواله ، بحيث تتطلب الأرض الحـرث من جديد بعد اقتلاع بواقيه ، ومن ثم أصبح مصطلحًا يفيد الضعف وعدم الجدوى ، أو التـدهور بعبارة موجزة ، ولما كان المصطلح من فئة المجاز الميـت فضلت ترجـمة المعنى على الإتـيان بصـور لا يمكن أن تخطر ببال المسـتمع أو الـقارئ الانجليزى لنص شـيكسبير . ومن المؤسف أن يفـوت هذا المعنى على واضعى المعاجم المتـرجمة إلى العربية .

١٣٦ - 'غليظ الطبع' (gross in nature) غلظة الطبع قد تنصـرف إلى النبات أو الحيـوان أو الإنسان ، والمقصـود من طرف خفـى هـو الإنسـان الذى تحزن أحـواله هاملت ، على نحو ما يأتى فى عـبارته التالية .

١٣٩ - ١٤٠ هايبيريون (Hyperion) هو رب الشـمس أو الشـمس الرب فى الأساطير اليونانـية ، والجدى الشائه (سـاتور) هو (satyr) وهو مخلوق نصـفه جدى ونصـفه بشر ، حقـير وشهـوانى ، والكلمة الانجليزية الأخـيرة لا يستـعملها شـيكـسبيـر إلا فى هذا الموضع . والمقارنة أوضح من أن تحـتاج إلى تعليق .

١٤٩ - نيوبى (Niobe) هى المثال الكلاسـيكى لحزن المرأة ، وتقول الأساطير اليـونانية إن أپوللو (Apollo)

وديانا (Diana) قتلا أطفالها فانطلقت تبكى دون توقف حتى أحـالها الحزن إلى حَجَرٍ ظل الماء يتساقط منه . انظر أوفيد **مسخ الكائنات** ، ٦/ ١٤٦ - ٣١٢ .

١٥٠ - صورة البهيمة التى تحزن لوفاة زوجها مستقاة من بلفورية .

١٥٣ - يقول النقاد إن استصغار هاملت لشأنه وإحساسه بالضـعف (نسبيًا) يبشّر بما سوف يشعر به من عجزٍ إزاء المهمة التى سوف يلقيها القدر على عاتقه . ويقول جنكنز إن هذا مهم لأنه يناقض بذلك ما أورده ساكسو من أن هامـلت كان يستطيع ، لو أكرمه الحظّ ، أن يبز هرقل فى إنجـاز ما كُلِّف به من شاق الأعمال ، وما أورده بلفوريست من تشبيهه إياه بشمشون الجبار .

١٥٤ - 'دموعها المخاتلة' (unrighteous tears) صدى لقول بلفوريست :

un pleur dissimulé

وعلى هذا فسّر النص المفسرون .

١٥٧ - 'وكيف عجّلتِ بلهفة' - الأصل هو :

To post / With such dexterity

ويقول شميث إن المعنى هو 'خفّة الحركة' (nimbleness = dexterity) أثناء السرعـة ، ويورد أحد الشـراح وهو (B. Davies) كلمـة (agility) والآخـر وهو سبنـسر كلمـة (facility) وكلها تـتبع شميث، ويوافقه هيبارد ، ويورد جنكنز تأييدًا لشميث عبارة من **هنرى الرابع - الجزء الأول** ، ولكن المقصود بخـفّة الحركة أثناء السـرعة هـو **اللّهفة** ، فهـاملت لا يتحدث عن فعل مـادىّ بل عن حركة نفسية ، أى اللهفة التى صاحبت السرعة أو أدّت إليها .

١٥٧ - 'فى الحرام' - فى الماضى كان زواج الأرملة من أخى زوجـها المتوفى يعتبـر زواجًا من المحارم ، استنادًا إلى **الكتاب المقدس** (لاويين ١٨/ ١٦) ("عورةُ امرأة أخيك لا تُكْشـف . إنها عورةُ أخيك") و ٢٠/ ٢١ ("وإذا أخذ رجل امرأة أخيه فذلك نجاسة . قد كشف عورة أخيه . يكونان عقيمين") .

١٥٩ - 'ويا فؤادى انفطر !' كان يقال إن كتمان الحزن يؤدى إلى انفطار القلب .

١٦٥ - 'ماذا أتى بك ؟' فى الأصل :

And what make you from Wittenberg, Horatio ?

ويعنى السؤال 'لماذا تركت ويتنبرج وجئـت إلى هنا يا هوراشيو ؟' حرفيًـا ، ولكن المعنى المضمر هو

'إيه اللى جابك ؟' بالعامية ، وهو مـا أخذت به فى الترجمة ! وتحية هاملت إلى مارسيلوس تقتصر على ذكر اسمه ، وإذن لا توجد علامة استفهام .

١٧٣ - 'إلسينور' - انظر حواشى الإرشادات فى آخر حواشى أسْماء الشخصيات .

١٧٥ - 'الشراب' إشارة للعادة الدنمركية التى شهدنا مثالاً لها فى السطر ١٢٥ عاليه ، والتى سيعود هاملت إليها فَيُهَاجِمُها بشدة فى ١/٤/٨ - ٢٢ .

١٧٦ - يقول ڤيريتى إن هذا السبب يتناقض مع مـا ذكره لايرتيس من أنه أتى ليشهد حـفل تتويج الملك فى السطر ٥٣ آنفا . ويقول جنكنز :

> "لا نعرف إن كان هوراشيو ينتمى إلى دائرة القـصر الملكـى أم لا ، ويبـدو أن المسرحية لا تحدد طبيعة هذه الدائرة ، وهو أمر غريب ، وانظر ما يذكره هوراشيو فى السطر ١٨٦ [من أنه رأى الملك الراحل مـرةً ، بعد أن كنا نتـصور أنه يعرفـه حق المعرفـة من إدراكه للتشابه بين الشبح وبينه فى ١/١/٦٢ وما بعـده] وسواء كان ينتمى إلى الدائرة المذكورة أم لا ، فإن شـيكسبير ينسى هنا أن هـوراشيو لو كان قـد قضى فى الدنمرك شهرًا أو أكـثر (١٣٨ ، ١٤٧) فالمحتمل أن يكون هاملت قد علم بعودته" . (ص ١٩١) .

ولا أرى هنا تناقضًا أو خللا ، فاحتـمال معرفة هاملت بعودة صديقه قائمـة ، ولكن شخصًا فى مثل أحزانه وانصرافـه عن الأصدقاء والناس قد لا يجـد فى نفسه الميل للاتصال بأحـد ، وذلك مما يؤكد مظاهر 'الانسحاب' الذى يدل على الاكتئاب الذى قال به كثير من النقاد .

١٨٠ - 'فطائر اللحوم' من الأطعمة المناسـبة للولائم فى الأفراح والمآتم بسبب إمكان الاحتفـاظ بها أيامًا ، وقد وردت الإشارة إليها فى مسرحية **الشيطانة البيضاء** (*The White Devil*) لمعاصر شيكسبير جون وبستر (١٥٨٠ ؟ - ١٦٢٥ ؟) (Webster) (٤/٢/٢٠) "كان الرجل / لابد أن يعرف اى دجاج قد دُفِن فى فطيرة اللّحم / قبل أن تُقَطَّع" . كما وردت الإشارة فى **سفر التكوين** (٤٠/١٦) إلى الفطائر ولكن دون ذكر اللحم ، وقد أخطأ بعض الشراح حين تصوروا أن (bakemeat) تشير إلى اللّحم ، فإن الكلمة تعنى الفطائر فحسب ، ولا يعنى وجود (meat) وجود اللحم ، كقولك (sweetmeats) لتعنى الحلوى ، وكقولك (mincemeat) لتعنى حشو الفطائر من مهروس الفـواكه (وقد يضاف إليها اللحم أوْ لا يضاف) وأما معناها المهجور فهو اللحم المفروم ، والآن تقتصر الإشارة إلى اللحم المفروم على تعبير (minced meat) . أقول أخطأ بعض الشراح وأصاب مترجمو **الكتاب المقدس** حين قالوا إنها 'مخبوزات' (فى سـياق حلم زمـيل يوسف عليـه السلام فى السـجن ، والقرآن يقـول 'الخبز' فحسب) وقد وجدت ترجمة أخرى **للكتاب المقدس** توحى باحتمال اشتمال المخبوزات على الفطائر .

١٨٥ - 'بعين ذهنى' - استعارة تقليدية ترجع إلى أفلاطون (Plato) ، وأرسطو (Aristotle) ، ونحن نذكر تعبير شيشيرون (Cicero) الذائع "*mentis oculi*" ، وقد استعمله تشوسر وسيدنى قبل شيكسبير بالإنجليزية .

١٨٦ - انظر الحاشية على السطر ١٧٦ عاليه .

١٨٧ - 'كان الرجل الأمثل' - الأصل هو (all in all) وقد اختلف معنى هذا المصطلح اليوم فأصبح يعنى 'إجمالاً' أو 'من باب التعميم' ولكن استعمال شيكسبير للمصطلح استعمال الحال يجعله يعنى 'المثل الكامل' أو 'الكامل فى كل شىء' . وقد خصص له الدارسون بحوثًا كاملة ، وخرجت من أحدها بتعبير انجليزى قديم هو :

All in all and all in every part !

ويقول الباحث واسمه ت. و. بولدوين Baldwin فى كتابه وعنوانه :

Literary Genetics of Shakspere's Poems (pp. 157 - ff)

إن المثال مستقى من مفهوم الروح عند الأفلاطونية الجديدة ، وإن هذا التعبير الذى يجرى مجرى الأمثال يعنى : "حتى الكمال تراه فى كل الصفات !" .

١٩٦ - ٢٠٦ يقول كولريدج إن حديث هوراشيو "نموذج مثالى للسرد الدرامى ، وللأسلوب الدرامى ؛ إنه من أصفى الشعر ومع ذلك من أقرب طرائق التعبير إلى الطبيعة" (١/ ٣٥) .

١٩٧ - بعض الطبعات القديمة لا تأخذ بالقراءة المعتمدة لهذا السطر :

In the dead waste and middle of the night

وتغيّر (waste) التى تعنى 'ضياع الصوت والرؤية' أى السكون المطلق ، مع أنها موجودة فى الكوارتو الجيد وفى الفوليو ، وتضع مكانها (vast) أى الشاسع ، وقد تخلى الجميع الآن عن هذه القراءة باستثناء طبعة ڤيريتى التى صدرت أولاً عام ١٩٠٤ ثم توالت طبعاتها ، وفى يدى طبعة ١٩٥٠ .

٢٠٥ - 'طول عصاه الملكية' - الأصل هو (truncheon) وهى ما يسمى بعصا الماريشالية ، أى التى يحملها القائد العام (العسكرى) .

٢٢٤ - ٢٤٣ يقول جنكنز : نتحول هنا بيسر وسهولة إلى الحوار السريع باللهجة العامية دون الانتظام فى البحر الشعرى السابق أو اللاحق ، فهو نثر لكنه ينبض بالإيقاع ، بحيث يؤدى التنوع إلى الانتظام عند استئناف البحر المعتاد فى السطر ٢٤٤ . وهو ما يحدث تقريبًا فى بداية المشهد الأول .

٢٢٨ - نشأ خلاف حول ما إذا كانت هذه العبارة سؤالاً ، والطبعات الحديثة تأخذ بذلك .

٢٤٤ - ''إن يتمثل بأبى'' - هاملت حائر : هل يعتبر الشبح عفريتًا يتمثل بأبيه أم 'روح أبيه' حقًا وصدقًا ؟ ولكنه لا يشك فى وجود شبح رآه هؤلاء الحراس .

٢٤٥ - انظر الحاشية على السطر ١/١/٣٢ -- أما خوف جهنم فمصدره أن محادثة الشياطين تلقى بمرتكبها فى النار . والعفـريت الذى يتقمص شكل إنسـان لا بد ، فى نظر البروتستـانت (فى عصر جـيمس الأول) ، أن يكون شيطانًا . وأما فغر الفم فمرده تصوير الشيطان فى ذلك الزمن فاتحًا فاه وتنطلق منه ألسنة اللهب ، فكأنما يمثل الجحيم نفسها !

٢٥٥ - 'روح أبى' - كأنما يميل هاملت إلى تصديق أن الشبح روح أبيه فـعلاً ، بعد أن أعرب عن حيرته فى السطر ٢٤٤ عاليه . واعتبار الأشباح من أرواح الموتى فكرة قـديمة ظلت حية حتى دعمتها الفكرة الكاثوليكية عن المطْهر ، وقد شكك البروتـستانت فى صحـتها ، وهو ما يؤكده بعض النقاد مستنكرين قول هاملت ، ولكن جنكنز يقول إنه لا أهمية لهذا من الناحية الدرامية ، فشيكسبير على وعى بشتى المعتقدات ويسمح لهاملت بما يسمح به لنفسه .

٢٥٦ - 'أشتمُّ وقوع جريمة' - لا خلاف على مـعنى (foul play) فى الانجليزية ، على مـر العصور ، ويقول جنكنز : ''كان المعتـقد أن أحد أسبـاب ظهور الأشباح هو الكشف عـن وقوع جريمة ، ... ولكن ذلك لم يدر بخلد هوراشيو ورفاقه ، ... بل جعل شـيكسبير هاملت هو الذى يتولى حدس طبيعة مـهمة زيارة الشبح للأرض (دون مضمـون هذه المهمة ، حتى الآن ، بطبيـعة الحال) . وبهذا التلميح الأول عن 'نوع' لا عـن 'ماهية' ما سـيفضى به الشبح ، يزيـد شيكسبيـر من حدة ترقب المشاهد'' (ص ١٩٧) .

حواشى المشهد الثالث / الفصل الأول

٣ - 'بهبوب الريح مواتية' تعنى أن شيكسبير لا يرى وسيلة مواصلات بـين الدنمرك وفرنسا إلا عن طريق البحر .

٧ - 'بربيع العمر' - :الأصل primy وهى كلمة من نحت شيكسبير ، ومعناها :

(in its prime or springtime)

وحديث لايرتيس كله يوحى بأن هاملت يافع (ربما لم يتجاوز العشرين) لا فى الثلاثين كما يقول حفار القبور فى ٥/١/١٣٩ ، وقد ثار جدل طويل حول هذه القضية نوجزه فيما قاله باحث دنمركى من أن رقم 'ثلاثين سنة' كان الرقم المعتاد فى الإشارة إلى 'معظم حياة الإنسان' ، وهو يضرب لذلك أمثلة

كثيرة يوردها جنكنز فى صفحات أربع ، وقد يضاف إلى ذلك عدم دقة أرقام شيكسبير عمومًا ، وإن الربط بين الزمن الذى قضاه الحفـار فى العمل وعمر هاملت يرمى إلى غاية درامية هى مـقابلة الحياة بالموت . انظر الحاشية على الأبيات ٥/١/ ١٤٠ - ١٧٥) .

١٢ - صورة الجسد باعـتباره معبد الروح صورة مـستمدة من الكتاب المقدس (رسالة كورنثوس الأولى / ٣/ ١٦ - ١٧) وانظر خصـوصًا "أم لستم تعلمـون أن جسدكم هو هيكل للروح القـدس الذى فيكم الذى لكم من الله وأنكم لستم لأنفسكم" المرجع نفسه ٤/ ١٩ .

٢٣ - الإشارة إلى 'رأس الكيان' أى الملك ومعناه أن لايرتيس يرى أن هاملت سيجلس على العرش بحكم موقعه الحالى ، كأنما هى ملكية وراثية لا انتخابية ، حتى دون أن يحتاج إلى 'صوت' كلوديوس (انظر ١/٢/١٠٩) .

٣٥ - هذه الاستعارة الحربية تصور مشاعـر أوفيليا باعتبارها تقف فى الصف الأول فى الجيش ، وهو الذى يتعرض للأخطار ، لكن عليها أن تتراجع للصفوف الخلفية حتى لا تصيبها السهام (أى تنال من عفتها) حتى إذا جرحت مشاعرها أو قتلت .

٣٧ - ٣٨ - 'بل إن الفضيلة . . . لن تسلم من ألسنة السوء' انظر ٣/ ١/ ١٣٧ - ١٣٨ .

٣٩ - ٤٠ يقول جنكـنز إن الفكرة هنا مألوفـة واللغة 'التقليدية - الشعرية' مناسبـة ، ويورد نماذج لصورة الدودة التى تأكل البراعم قبل أن تتفتح من أعمال أخرى لشيكسبير وغيره .

٤٥ - ٤٦ يختلف النقاد فى تفسير رد أوفيليا وفقًا لرؤيتـهم لشخصيتها ، فيقول ب. دافيز (Davies) محرر طبعة ألكسندر "عندما ينتهى أخوها من موعظته الطنانة ، تبدى أوفيليا موافقتها على ما يقول ثم تغيظه ساخرةً بتـذكيره بميله هو نفسـه للّهو واللعب ، وتذكره بأن عليه أن يمارس مـا يدعو إليه" (ص ٦٢) ولكن جنكنز لا يرى أى سخرية فـيما تقول أوفيليا ، ودعـاة النقد النسائى يؤيدن دافيز ، قائلات إنها تؤكد ذاتها عندمـا أتتها الفرصة للـحديث الصريح مع أخيهـا (إلين شووالتر) (Elaine Showalter) ويرى هيبارد محرر طبعة أوكسفورد أنها تعتمد فى صورها على الكتاب المقدس ، الأمر الذى يقطع بثقافتها المبكرة ، مقتطفًا الآيات فى حواشيه من إنجيل متى . (٧/ ١٣ - ١٤) .

٤٧ - المقصود بالرعاة (pastors) الكُهّان ، والمقـصود 'بأهل الغفلة' الذين حرموا من رحـمة الله بسبب غفلتهم عن تعاليمه ، ولكن كلمة 'الرعاة' كما يقول سبنسر - محرر طبعة نيوبنجوين - كلمة مختارة بعناية ، فـالراعى البار ، بخـلاف الراعى الغافل ، يـخرج "خرافه الخاصة ويذهـب أمامها والخراف تتبعه" (إنجيل يوحنا ١٠/ ٤) .

٥٨ - ٨٠ يرجع الشـراح مـعظم النصـائح الواردة هـنا إلى كـتـاب ***Ad Demonicum*** المنسـوب إلى

'إيسوقراط' (Isocrates) الذى كان مشـهوراً فى انجلترا فى ذلك الوقت ، وكذلك إلـى نصائح كاتو (Cato) الواردة فى :

Disticha de Moribus ad Filium

الذائع فى العصور الـوسطى ، وأخيرًا إلى (*Adagia, Disticha Catonis*) المنسوب إلى إرازموس (Erasmus) وإلى ترجمات هذا كله إلى الانجليـزية بطبيعة الحال - ويورد النقاد نماذج مـتعددة لصور هذه 'النصائح' من الأب لابنه فى اللغـة الانجليزية قـبل شيكسـبيـر . وقد ذهب ب. دافيز إلى أن بولونيوس يكشف عن شخصـيته لنا إذ كان يحث لايرتيس على الرحيل مسرعًا ثم إذا به يسـتبقيه كى يعرض على أفراد الأسرة علمه وحكمته ، ولكن جنكـنز لا يرى فى ذلك تناقضًا وينكر أن شيكسبير يقصـد بذلك أن يجعله يبدو مثـار سخرية ، فالأهم من دور النصـائح فى رسم الشخصيـة ، إثباتُ العلاقة الحـميمة بين الأب وابنه ، فشيكسـبير يريد إظهار الوُدّ المتبـادل بعد مباركة الابن ، والتمـهيد لظهور لايرتيس فى دور المنتقم الذى يريد الثأر لأبيه وقتل هاملت .

٩٠ - ٩٨ يلاحظ القارئ ميل بولونيوس إلى الإسهاب وعدم انتظام العبارة .

٩٩ - ١٠٠ 'عروض' الحب . الأصل (tenders) يحمل هذا المعنى حقًا ، ولكن الكلمة تحمل أيضًا معنى 'تقديم المال رسميًـا سدادًا لثمن شىء' . والمعنى الأول مـرتبط بالمشاعـر وحسب ، لكن بولونـيوس يتجاهله ويبدأ فى التلاعب باللفظ .

١٠٨ - ١٠٩ قيمة 'العرض' استمرار لصورة النقود التى بدأ بهـا بولونيوس حديثه ، بمعنى ارفعى 'السعر' الذى تعرضين 'البيع' به ! وفى الأصل صـورةُ 'تَقَطُّع أنفاس' المجاز الذى يدفع صاحـبه إلى الجرى بأكثر من سرعـته ، مثل الحصان ، ولكن ترجمـة هذه التورية مستحيلة ، بسـبب اختلاف مصطلح اللغتين . وأخيـرًا ينتهى بولونيوس إلى معنى آخـر من معانى (tender) وقد حاولت الإيحـاء بإلحاحه على لفظ 'العرض' ومشتقاته ، ولكن التورية كما قلت خاصة بلغتها .

١١١ - يقصد بولونيوس بكلمة 'أسلوب' فى حديثه غير ما تقصده أوفيليا .

١١٥ - فـى الأصـل (woodcocks) ولما كانت العبارة الانجليزية تجرى مجـرى الأمثـال ، فـإن شيكسبير لا يقصد بها صورة شعرية 'حية' بل يرمى إلى إيصال المعنى وحسب ، ولذلك لم أحدد فى الترجمة نوع الطير (الدجاج البرى) بل أتيت بما يرمز له ذلك الطير من السـذاجة .

١٢٦ - 'الوسطاء فى التجارة' هو المعنى الحرفى (السـماسرة) لكن الدلالة التى شاعت مـجازيا هو الوساطة بين المحبين ، فالوسـيط المقصود هنا 'قواد' . وقد أطلق التـعبـير على بانداروس (Pandarus) فى مسرحية **طرويلوس وكريسيدا** لشـيكسبـير ، (٣/ ٢/ ١٩٩ - ٢٠٠) ومن العـجيب أن يكون الفـعل

الحديث الذى يحمل هذا المعنى السئ (pander) مشتقًا من اسم ذلك الرجل (بعد اشتقاقه منه فى اللاتينية أيضًا) .

١٢٩ - 'المدافعين' الأصل الانجليزى كلمة لم تَرِدْ فى غير هذا الموضع ، وهى كلمة (implorators) وإن كانت توازى كلمة مهجورة بالفرنسية هى (implorateur) .

حواشى المشهد الرابع / الفصل الأول

يقع هذا المشهد ، مثل المشهد الأول ، على المنصة الممتدة على حافة القلعة . ولا يوجد سبب يفسر غياب برناردو باستثناء عدم الحاجة إليه دراميًا .

١ - ترجمت الصورة الأصلية لأن هاملت يتعمد إحياء المجاز الميت فى (biting) بإضافة صفة محددة ، ومن ثم التقط هوراشيو خيط الصورة الجديدة .

٢ - هذا استمرار للصورة التى بدأها هاملت . ومن ثم يمكن قراءة السطرين معًا .

الإرشادات المسرحية إطلاق نيران المدافع احتفالاً بعودة هاملت ، على نحو ما وعد به الملك ، يمثل مفارقة درامية : فالملك يحتفل بعودة ابن أخيه ، وابن أخيه ينتظر أن يرى شبح أبيه الذى سيخبره بحقيقة جرم هذا الملك .

٨ - 'الحفل الصاخب' يقول الأصل (takes his rouse) ويعلق ڤيريتى (Verity) على كلمة (rouse) قائلاً إنها 'دنمركية' بصفة خاصة وتشيع إحساسًا بالجوّ الأجنبى ، والمعاجم تقول إنها إنجليزية الأصل مع ترجيح اشتقاقها من جذور أنجلو سكسونية أو من الفرنسية القديمة ، وتورد المعنى المقصود هنا باعتبارها صورة محرفة لكلمة (carouse) (حفل صاخب للشراب إلخ) المشتقة من الفرنسية وأصلها المحتمل ألمانى يتكون من مقطعين (*Gar*) ثم (*aus*) والأخيرة اختصار للكلمة (*austrinken*) . والمعنى أيضًا حفل الشراب الصاخب ، والشراح يكتفون بإيراد هذا المعنى متجاهلين إشارة ڤيريتى .

٩ - 'الرقص العربيد الماجن' فى الأصل (The swaggering upspring reels) يقول ڤيريتى إن (upspring) كلمة دنمركية ، ويقول الدكتور جونسون إنها تعنى 'محدث النعمة' ومن ثم تُشير إلى الملك ، والمعاجم تقول إنها إنجليزية ، ويقول جنكنز إنها رقصة ألمانية مستشهدًا بورودها بهذا المعنى فى مسرحية نشرت عام ١٦٥٤ ونسبت إلى تشابمان (Chapman) وما زال الخلاف قائمًا حول طبيعة هذه الرقصة ، وإن كان الجمهور على أن المعنى هو ما أثبتُّه فى الترجمة .

١١ - 'دقات الطبل' شيكسبير يحدد فى الأصل نوع الطبل الدنمركى (Kettle - drum) (ونحن نكتبها

حاليًا كلمةً واحدة) وهى ما نسميه النقّارة ، وهو نوع صغير من الطبول يصدر الصوت المطلوب بالنقر عليه . ويأتى إيضاح صوت النفير والطبل فى ٥/ ٢/ ٢٧٢ - ٢٧٥

١٢ - 'نصر' فى الأصل (triumph) والمعنى الذى يميل الشـراح إليه هو 'الحفل الصاخب' ويؤكد ذلك استعمـال الكلمة بهذا المعنى فى **حلم ليلة صيف** (١/ ١/ ١٩) وورده فـى **معجم أوكسفورد الكبير** (OED) كأحد معـانى الكلمة ، ولكن الناقد مالارد (Mallard) كتب دراسة حديثة يـصر فيها على رنة السخرية فى حديث هاملت ، وبأن معنى 'النصر' الأصلى لا يزال قائمًـا فى الكلمة ، ولما كنت قد عبّرت عن معنى الصاخب من قـبل رأيت أن أحفظ للكلمة هذا المعنى الأصلى الذى يضيف ولا ينتقص من جو العربدة والمجون بما فيه من سخرية لاذعة .

١٣ - 'أهى العادة' - ناقش النقاد طبيـعة هذا السؤال ، لأن هوراشيو دنمركى كمـا يتضح من الإشارة إلى ذلك فى ١/ ١/ ١٢٨ و ٥/ ٢/ ٣٤٦ ، والأحرى به أن يكون مـحيطًا بعادات بلاده ، ورغم مناقـشات الشـراح المتعـددة ، فالواضح أن هـوراشيـو يسأل عن شىء خـاص بالملك لا بالشـعب الدنمركى ، وهاملت قد يكون قد أجاب على سؤال هوراشيو مع تعميم استنكاره لعادات الشعب .

١٧ - ٣٨ هذه الفـقرة 'التحليلية' الطويلة محذوفـة من طبعة الفوليـو والطبعة الأولى Q_1 ، كشـأن القطعة المحذوفة الأخرى من الفصل الأول - المشهد الأول ١١١ - ١٢٨ ، والغريب أن تحذف هذه السطور طبعة أكسفورد ١٩٨٧ ، ١٩٩٨ ، وقـد زعم البعض أن الحذف كان تكريمًا لملكة انجلترا آنذاك - آن - الدنمركيـة ، ولكن المحدثين يقولون إن الحذف سـببه 'ضعفها الدرامى' ، فهى لا تضـيف شيـئًا إلى الحدث أو الشخصيات ، وإن كان ڤيريتى يقول إن شيكسبير ينتقد فـيها عادات أبناء انجلترا أنفسهم . ويدافع جنكنز عن 'قوتها الدرامية' لأنها تطيل انتظارنا لظهور الشبح ، وتجـعل ظهوره فجائيًا . وهذا ما أوضحه (دون تعليق نقدى) دوڤر ويلسـون فى كتابه عن مخطوط هاملت ومشكلات نقله :

The Manuscript of Shakespeare's Hamlet and the Problems of its Transmission, 1934, p. 25 .

١٧ - 'هذى العربدة المحمومة' يقول الشراح إن عـادة الاستغراق فى الشراب أساءت إلى سـمعة الدانمرك وهولندا وألمانيا ، ويفيض جنكنز فى تعـديد مظاهر هذه السـمعة السيئـة مستشهدًا بنصـوص معاصرة كثيرة .

٢٠ - 'إضافة' لما كانت الإضـافة من مظاهر اللغة الـعربية الشـهيرة فقـد احتفظت بنـكهة النص الأصلى باستخدام الكلمة التى استخدمـها شيكسبير نفسـها (addition) مع تطويع العبارة العربية لاسـتيعابها . وقد وردت بهذا المعنى فى **الملك لير** ١/ ١/ ١٣٥ ، و ٢/ ٢/ ٢٢ وغير ذلك .

٢٨ - 'بعض العادات' : يقول معجم شيكسبير الذى وضعه 'أنينْز' (Onions) إن شيكسبير يستخدم كلمة (habit) بمعناها الحديث (أى العادة) ثلاث مرات فقط فى كل ما كتب ، أما المعنى المألوف للكلمة فى عصر شيكسبير فهو اللباس أو الرداء ، على نحو ما نرى فى ١/٣/ ٧٠ و ٣/٤/ ١٣٧ ، ولكن المعنى الأصلى قد يكون قائمًا باعتبار أن العادة لباس تلبسه الطبيعة على نحو ما نرى فى السطر ٣١ ، وفى ٣/٤/ ١٦٣ - ١٦٧ .

٣٦ - ٣٨ = . . . ما أكثر ما كانت قطرة شرٍّ واحدة
سببًا فى إفساد كيان سامٍ فتكدّر وتعكّر
وانفضح أمام الخلق .

The dram of evil
Doth all the noble substance often doubt
To his own scandal.

ربما تكون هذه الصورة أشهر 'عقدة' فى شيكسبير على الإطلاق ! فهى لا توجد إلا فى الكوارتو الجيد Q_2 ، وترجع مشكلتها إلى وجود آخر كلمة فى السطر الأول بصورة (eale) والتى ما زال بعض من يقتطفون أبيات شيكسبير يتمسكون بها ! وقد أوضح كيتريدج وكوكريتس (Kokeritz) أولاً أن الكلمة المحرفة أصلها اختصار لكلمة (evil) مثل كلمة (deale) التى كتبت بدلاً من (devil) مرتين على هذه الصورة ، ثم قال دوفر ويلسون فى كتابه عن مخطوط شيكسبير إن التحريف وقع بسبب خطأ جامع الحروف فى المطبعة فى قراءة (evle) و (devle) وكانت الـ V تكتب سابقًا بصورة U ، وجاء جنكنز ليؤيد شرح دوفر ويلسون ويثبت القراءة الحديثة (evil) رغم إصرار البعض مثل محرر طبعة ألكسندر على الاحتفاظ بالصورة المحرفة (١٩٧٣و ١٩٧٧) قائلاً : "لا نعرف بالقطع معناها . . ولكن الفكرة العامة هى . . ." ص ٧٠ وكذا يفعل ڤيريتى مرجحًا أن الأصل غير المحرف هو (evil) فى تعليقه ، ولكن دون أن يصحح التحريف ، وكذلك تفعل طبعة ماكميلان ، من تحرير نايجل ألكسندر (Nigel Alexander) ١٩٧٣ ، أما الباقون فقد أخذوا بالتصحيح ، وعليه ترجمت الصورة .

٤٣ - 'أسألُه فيجيب' الأصل (questionable) له معنيان الأول غير مقصود وهو 'مشكوك فيه' والثانى هو 'يدعو للسؤال/ للتساؤل' ، والمقصود هنا ما ورد فى ماكبث عندما سأل "هل أنتنّ كائناتٌ يمكن أن يسألها الإنسان ؟" (١/٣/٤٣) والمقصود بالصورة (shape) فى هذا البيت 'الشكل الذى يتخذه الجنى' .

٤٤ - و'سأدعوك إذن هاملت' أى رغم جهلى ما تكون ومن تكون !

٤٨ - 'وهى المدفونة طبقًا للشرع وأحكامه' كان المعتقد أن أحد أسباب خروج الأرواح من القبر هو طلب الدفن الشرعى .

٤٩ - 'ولقد شاهدناك تُسجىّ فى القبر' - كلمة تُسجىّ تقابل الانجليزية (inurned) التى توحى بإحراق الجثة ووضع الرفات فى إناء (Urn) ولكن هذه الكلمة هى اللفظة الشعرية للقبر ، وقد وردت بهذا المعنى فى **معجم أكسفورد الكبير** (OED) وأما الكلمة الواردة فى النص هنا ، فهى كلمة نحتها شيكسبير بنفسه ، ولم يستعملها أحد قبله .

٥٠ - 'رُخَام الفكّيْن' يقول أحد النقاد إن الصورة تستلهم خروج المسيح من القبر ، وإن الفكين يوحيان بدخول يونس عليه السلام بطن الحوت ، ولكن شيكسبير قد استخدم صورة القبر ذى الفكّين فى **روميو وجوليت** من قبل ، وجعلهما ينفتحان ٥/٣/٤٧ .

٥٢ - 'فى درع كاملة من فولاذ' : فى الأصل (in complete steel) ولاحظ أن هذا يتفق مع ما رواه الحراس قبل ذلك ، فالملك يلبس دروعه الكاملة 'من الفولاذ' وأن كلمة (armed) تعنى يرتدى الدرع التى تغطى الجسد (armour) ويمسك بيده عصا الماريشالية فقط .

٥٣ - 'إطلالات البدر' أى من بين السحب .

٥٥ - 'إحساس العجز الفطرى' الأصل فيه مصطلح شائع فى شيكسبير ، وهو (fool of) ومعناه 'ألعوبة يسخر منها . . .' فالأصل يقول :

Making ... and [us] fools of nature

المعنى الحرفى هو أن فطرتنا تعجز عن إدراك الخوارق ، والعجز يجعلنا نبدو بلهاء ! ولكن شيوع المصطلح مع 'الزمن' (السونيته ١١٦ - ٩) ومع 'ربة الحظ' (**فى دقة بدقة** ٣/ ١/ ١١) ومع 'الموت' فى **روميو وجوليت** ٣/ ١/ ١٣٣ وما إلى ذلك يجعله غريبًا عن الأذن العربية ، مما اقتضى الاقتصار على المعنى ، الذى يتضمن 'بل تسخر منا فطرتنا' .

٥٦ - 'تزلزلنا' فى الأصل تزلزل كياننا (shake our disposition) لكن الإطناب هنا غير مستحب .

٥٧ - 'ماذا ترجو أن نفعل ؟' يفترض هاملت (مثل هوراشيو فى ١/ ١/ ١٣٣ وما بعده) أن الشبح يطلب منهم عمل شىء ما .

٦٥/ ٦٦ - 'حياة الجسم . . . حياة الروح' يقول جنكنز إن جيمس الأول ، الملك آنذاك ، وضع كتابًا بعنوان **علم الشياطين** (Demonology) يقول فيه إن الشيطان قد يطلب حياة الجسم أو حياة الروح .

٧١ - 'قمة الجرف' - أى الذى تطلُّ قمته على الجرف ، وشيكسبير يستخدم هنا فعلاً ينحته لهذه المناسبة

ولهـذا المعنى الذى لا يعود إليـه أبدًا هو (beetles) لكنه قد دخـل اللغة الانجليزية وتـورده المعاجم الكبرى !

٧٥ - 'تبث خاطر القنوط فى الفؤاد' : فى الأصل (puts toys of desperation) سبق استخدام (toy) فى ١/٣/٦ بمعنى 'النزوة' ، وللكلمة مـعان كثيـرة ، منها الخاطر (الذى أخذت به هنـا) والخيال أو العاطفة العابرة على نحو ما ورد فى **عطيل** (١/٣/٢٦٨) .

٧٦/٧٧ - المعنى لا يكتمل فى العربية إلاّ إذا وضّحنا المراد بهـذه الإضافة التى أوردتها بين قوسين مربعين ، 'فالهوة السحيقة' (٧٤) قد تكون الدافع الأوحد لأن يلقى الإنسان بنفسه فيها ! وسيعود شيكسبير إلى الفكرة نفسها فى **الملك لير** عندما يصف إدجار ذلك 'المكان' ٤/٦/١١ - ٢٤ .

٨٣ - 'رئبال نيميا' - (Nemean Lion) هو الليث الهـصـور الذى كُلف هرقل بـأن يقتـله فى سلسلة الأعمال الكبـرى المطلوب منه إنجازها ، وقد سبـقت الإشارة إليه فى شيكسـبير (**خاب سعى العشاق** ٤/١/٨١) وجاء ذكره فى أوڤيد (**مسخ الكائنات**) ٩/٢٤٢ .

حواشى المشهد الخامس / الفصل الأول

٣ - **النار الكبريتية** - كانت تقاليد الآداب الكلاسـيكية تتضمن 'نيران الكبريت' فى العالم السـفلى لعقاب المذنبين ، لكن شيكسـبير يسـتغل ما يألفـه النظارة الذين درجوا على تراث الأشبـاح فى مسرحـيات سينيكا للإيحـاء بعذاب 'المطهر' ، الذى تحـدث عنه طوما الأقـوينى (١٢٢٥ - ١٢٧٤) (Thomas Aquinas)، وقال دانتى (Dante) فى **المطهر** إن شدة وقدة تلك النيران تجعل المرء يطلب الابتراد فى الزجاج المصـهور (٢٧/ ٤٩ - ٥١) وتحدث عنه تومـاس مور (١٤٧٨ - ١٥٣٥) (Thomas More) (قبيل شيكسبير) فبالغ فى وصف شدة النيران .

١٠ - ١٣ فكرة التكفـيـر عن الذنوب بعـذاب النار فكرة قديمـة ، ذكرها أفـلاطون فى **فايدو** (*Phaedo*) وكذلك فعل ڤيرچيل فى **الإنيادة** (٦/٧٤٢) ولما كانت الفكرة شائعة منذ الوثنية ، فـإن النقاد يستبعدون تأثر شيكسـبير بمؤلف واحد دون غيره ، وإن كـانت الصيـاغة الحالية "بالنار وبالصوم" و "لا يمحوها غير عذاب حريق" (١٣) توحى بأنه استفاد مما كـتبه توماس مور فى **تضرع الأرواح** (*Supplication of Souls*) ويأتى جنكنز بمقتـطفات من هذا الكتاب الصـادر عام ١٥٥٧ (من صفحـة ٣٢١) لإثبات ذلك . وكـانت الفكرة الكاثوليكيـة التى تقول بـذلك تلقى الدعم آنذاك من "الأشباح" التى قيل إنها تعود من المطهر لاخبـار أهل الأرض بما هى فيه ، ولكن البروتستانت - حسبـما يقول جنكنز - كانوا يقـولون بأن الموتى يذهبون مـباشـرة إما إلى الجـنة أو النار ، وكانوا من ثَم لا يرون فـيمـا يُروى عن الأشبـاح إلا أنها خُـدَعٌ من تدبير الشـياطين ، ويسـتند من يقولون بأن شـيكسبير يقـدم إلينا شبـحًا

'كاثوليكيا' إلى هذه الأبيات وكـذلك السطر ٧٧ ، أما وجهـة النظر المعارضة فـقد أعرب عنهـا ناقد يدعى باتنهاوس (Battenhouse) فى دراسة نشرها فى دورية **دراسات فى فقه اللغة** (SP) العدد ٤٨ ، ص ١٦٣ ، يؤكـد فيهـا أن مطلب الثـأر الذى أتى به الشبح يناقض المسـيحـية ، وأن الشـبح من ثم 'عفريت أتى من الجحـيم الذى صوره الوثنيون' . وسرعان ما انبرى له ناقـد آخر بدراسة نشرها فى الدورية الأمريكية الذائعة PMLA (العدد ٧٠ ، ص ١١١٧) يقول فـيها "ربما كان مجرد طرح هذا السؤال يعنى تجاوز ما تتطلبه المسرحية . . . فنحن ببساطة لا نحتاج إلى معرفة الطائفة الدينية التى ينتمى إليها الشـبح ، والإصرار على معرفـتها لا لزوم له" . وعنوان تلك الـدراسـة هو "الشبح الغامض للملك هاملت" (King Hamlet's Ambiguous Ghost) . وانظر تعليق جنـكنز على ذلك فى الحاشية على السـطر ٢٥٥ من المشهد الثانى من هذا الفصل . ولأختـتم هذه الملاحظات بتلخيص ما أورده بعض النقاد من أن الشبح لا يريد الثأر من قاتله حتى 'يستريح' فى المطهر ، فالمطهر من شئون السـماء ولا عـلاقة له بما يدور فى الحيـاة الدنيا ، ومن الغـريب أن نرى بعض النقـاد إلى يومنا هذا يحاولون الربط بين عـذاب الشبح و'الخلاص' المتوهّم فى الثـأر ، مسـتشهـدين بما جاء فى **المأساة الإسبانية** لتوماس كيد .

٢٥ - 'فاثأر لجريمة مقتله' - يقول جنكنز : "ما نعلمه علم اليقين عن **هاملت** السابقة لشيكسبير هو 'الشبح الذى ينادى فى بؤس . . . الثأر يا هاملت' (لودج ، بؤس العقل *Lodge, Wit's Misery*) والنداء الذى يطالب بالثأر كان الـوظيفة التقليدية للشـبح المسرحى الذى ورثه الإليزابيثيـون من سينيكا . (على نحو ما نرى مثلاً فى **المأساة الإسبانية**) وغيرها" (ص ٤٥٤) . وهو ما سخرت منه مـسرحية طبعت عام ١٥٩٩ بعنوان **تحذير للجميلات** *A Warning for Fair Women* . ولكن الشبح فى شيكسبير ليس نمطًا مسرحيًـا ، فالفكرة القائلة بأن أرواح الضحايا تطارد من قتلوهـم ، فكرة بالغة القدم ، نجد جذورها فى أفلاطون ، كما كانت من أشد الأفكار شيوعًا فى ذلك الزمان عن الأشباح . وفى ظنى أن شيكسبـير قد 'استغل' هذه الفكرة ومـزجهـا بما لدى الناس من عقـائد عن الأرواح والأشـباح استغلالاً دراميًا فحسب ، وأن هدفه لم يتجاوز الأهداف الدرامية لهذه المسرحية وحسب .

٢٨ - '**مجافاةً للفطرة**' - الأصل هـو (Unnatural) وقد سـبقت ترجـمتهـا فى سطر ٢٥ 'بالنابية عن الفطرة' ، والتكرار هنا يؤكد أن المقصود أنهـا ضد الرابطة الفطرية بين أهل الأسرة الواحدة . ولذلك أرفقها المتحدث بصفة الغرابة !

٢٩ - ٣٠ - 'وبأجنحة . . العشق' : هذا تطوير للتعبير الذى يجرى مجرى الأمثال 'بسرعة الفكر' ، وهو من الصور المفضلة لدى شيكسبير ، إذ جاء الشق الأول فى **خاب سعى العشاق** (٤/ ٣/ ٣٢٦) والشق الثانى 'خطرات العشق' فى **روميو وجوليت** (٢/ ٥/ ٤ - ٨) .

٣٢ - 'ضَفّة نهر النسيان' فى الأصل (Lethe wharf) اى ضفـة نهر 'ليذى' وهو نهر النسـيان فى العالم

السفلى لدى القدماء ، ولما كان اسم النهر لا يعنى شيئًا للقارئ العربى فضلت الإتيان بمعناه . أما المقارنة الواردة فى الأصل 'كنت أبلد من . .' فهى من باب المقارنات المختصة بالمصطلح الإنجليزى ؛ وغير لازمة للسياق العربى ، على عكس استخدام أفعل التفضيل فى العربية للمبالغة . انظر الحاشية على السطر ٣٨ .

٣٥ - المقصود بالبستان حديقة القصر ، وأما صورة الثعبان فهى لازمة للصورة المقبلة . وفى القصة التى يرويها بلفورية وقعت جريمة القتل أثناء مأدبة ملكية ، وقد غيرّها شيكسبير ، فأضفى لمسة رمزية على صورة الملك النائم ولدغة الثعبان ، وهو يذكرنا بذلك بما كتبه فى الجزء الثانى من **هنرى السادس** ٣/ ٢/ ٢٥٤ وما بعدها .

٣٨ - 'يا أنبل شاب' فى الأصل (thou noble youth) استخدام أفعل التفضيل هنا يرمى للتوكيد المضمر فى العبارة الانجليزية ، وفقًا لما يقوله الشراح .

٤١ - 'نبوءة روحى' المقصود تنبؤه بحقيقة عمه ، لا بالجريمة التى فاجأه العلم بها .

٤٢ - 'الزانى' - فى الأصل (adulterate) اختلف النقاد دون داعٍ حول معنى الكلمة الصريح ، فالصفة فى معناها الأول وحتى اليوم تعنى مرتكب الزنا ، والشبح يطلقها هنا على من حرّض على وقوع الزنا وشارك فيه ، إذ اعترض البعض قائلين إن الجريمة لا يوصف بها إلا متزوج ، ولكنه قد ثبت بصورة قاطعة أن الفاحشة بصفة عامة والعلاقة الجنسية بالمحارم ، ولو بالزواج ، كثيرًا ما يشار إليها باسم الزنا، وقد اعترض أحد النقاد قائلاً إن هذه الكلمة وحدها لا تكفى لإثبات علاقة محرمة بين كلوديوس وجرترود فى حياة زوجها ، وإن كانت تلك العلاقة صريحة وواضحة فى رواية بلفورية ، ولكن برادلى يتفق فى **التراجيديا الشيكسبيرية** (ص ١٦٦) مع دوفر ويلسون فى **ماذا يحدث فى هاملت** (ص ٢٩٢ - ٢٩٤) على وجود الإيحاء بهذا المعنى هنا . ويقول جنكنز إن إنكار ذلك معناه تجاهل ما يقوله الشبح من أن جرترود 'تتظاهر بالعفة' (السطر ٤٦) وتجاهل التناقض مع إخلاص الملك الراحل لزوجته (السطور ٤٨ - ٥٠) بحيث يصبح لا معنى للسطور ٥٥ - ٥٧ ! كما إن صيحة استنكار هاملت 'ما أخبث هذى المرأة !' (١٠٥) تعنى أنه أدرك من الشبح هذا المعنى ، وسوف يأتى تأكيد ذلك فى ٣/ ٢/ ٤٢ - ٤٧ ، ٦٦ - ٧٦ ، و ٥/ ٢/ ٦٤ ، وذاك كله يفسّر 'ما حدث' لهاملت وتغير موقفه تمامًا إزاء المرأة بصفة عامة .

٤٣ - 'مواهب وهدايا الخونة' فى الأصل (traitorous gifts) يقول كيتريدج إنها 'مواهب الذهن والسلوك' ، ولكن جنكنز يقول إن المعنى يحتمل 'الهدايا' العينية ، التى فعلت ما لم تستطع المواهب الفطرية أن تفعله (انظر السطر ٥١ حيث يقول الشبح إن أخاه أدنى منه فى تلك المواهب) وقد فضّلت فى الترجمة أن آتى بالمعنيين جميعًا .

٥٤ - 'المتمثل بخيالى عُلْوِىّ' فى الأصـل (in a shape of heaven) يقـول لويس لاڤاتير (Lewes Lavater) فى كتابه عن الأشباح والأرواح التى تمشى ليلاً *Of Ghosts and Spirits Walking by Night*, ed. J. Dover Wilson and May Yardley, 1929 (باللاتينية عام ١٥٧٠ والترجمة الانجليزية عام ١٥٧٢) والمقتطف فى جنكنز إن الشيطان قد يتمثل "بصورة نبىّ ، أو رسول ، أو داعية دينىّ ، أو أسقف ، أو شهيد" (فى جنكنز ص ٢١٨) . ويقـول الكتاب المقدس نفسه "إن الشيطان نفسه يغيـر شكله إلى شبه ملاك نور" (كورنثوس ٢/ ١١/ ١٤) ويقول التراث المسيحى إن الشيطان كثيرًا ما حاول إغواء القديسين والزُّهّاد بالظُّهور لهم فى الأحلام فى صورة تشبه صورة قديس آخر أو امرأة جميلة . انظر دقة بدقة ١١/ ٢/ ١٧٩ - ٨١ .

٦٢ - 'البنج الملعون' فى الأصـل (cursed hebenon) - وبعض الطبعـات التى لدىّ تقـول (hebona) والخلاف على تحديد هذا السمّ الذى يغيّب الإنسان عن الوعى ، فإذا زاد أفضى إلى الوفاة ، ما زال قائمًا ، والقارئ العـربىّ لن يفيد من المساجلات المطولة بين الشراح ، وقـد فضّلت أنا أن آتى بالمقابل العربى المفهوم الذى يشترك فى تأثيره مع المقصود .

٨١ - 'حب الولد الفطرى' فى الأصـل (If thou hast nature in thee) والمعنى الحـرفى هو 'طبع الإنسان الحق' ، وعلى هذا يكون البيت

"إن كانَ لَديْكَ ولَمْ يَبْرَحْ طَبْعُ الإنْسانِ الحَقّ فَلاَ تَقْبَلْ هَذَا"

ولكن الشراح يفيضون فى معنى البنوّة الكامن ، أو المشاعـر الطبيعية للابن تجاه والده ، وقد رصدت استخدام كلمة nature فى بعض السيـاقات إلى أن عثـرت على استخـدام لها فى الجزء الثـانى من هنرى الرابع يخاطب فيه الأمير أباه الملك وهو على سرير المرض الذى اشتد عليه ، فيوازى بين الفطرة وحب الولد أباه ، وهذه هى الأبيات :

يا مَوْلاَىَ الأكْرَمَ وأبِى !
ما أعمقَ ما استَغْرَقَكَ النَّوْم !
ما أكْثَرَ ما انْتَزَعَ النَّوْمُ التّاجَ الذَّهَبِىّ
من فَوْقِ رُءوسِ مُلوكِ انجلترَّهْ !
دَيْنى لكَ عَبَرَاتٌ بلْ أتْرَاحٌ رَازِحَةٌ فى الدَّمْ
ولَسَوْفَ تُسدّدُهُ الفِطْرَهْ : الحُبُّ ورِقَّةُ إحساسِ الابْنِ !

ولسوفَ تُسدِّدُ يا والدىَ الأكْرَمَ هذا الدَّيْن بكلِّ سَخَاءْ !

(٤/٥/٣٤ - ٤٠)

وعليه فسرت الفطرة هنا بأنها الحب الفطرى عند الولد لأبيه ، وعلى هذا ترجمت العبارة ، فالواضح أن الحب هنا بدل من الفطرة . انظر الحاشية على (١/٢/١٠٢) .

٨٩/ ٩٠ - لاحظ أن الشبح حزين لاقتراب الصباح ، أى لزوال الظلام ، وهو الذى يجعل وهج اليراعة (الحُبَاحِب) خافتًا شاحبًا إذ لا يسطع إلا فى الظلام الحالك .

الإرشادات المسرحية يخرج ، على الأرجح ، من باب فى أرضية المسرح ، ويظل تحت المسرح ، بحيث يبدو صوته عندما يتكلم ثانيًا كأنه قادم من تحت الأرض .

٩٣ - 'جهنم' : ما زال الشك يخامر هاملت إزاء طبيعة الشبح .

١١٨ - استطاع هاملت أن يتصنع المرح بسرعة فائقة فيعمد إلى الفكاهة محاكيًا مارسيلوس كأنما كان ينادى الصقر إلى العودة ، وصيحات مناداة الصقور لا تترجم !

١٣٠ - 'خبث الزنيم !' يقول بعض الشراح إن هاملت كان على وشك الإفصاح أو حتى التلميح بما حدث ثم غيّر رأيه ، غير أن العودة للنظم بعد الحوار المنثور توحى بثبات يُستبعد معه أن يكون على وشك الإفضاء .

١٣٨ - 'سوف أمضى للصلاة' ربما ليستمد القوة على أداء عمله (المهمة المكلف بها) ولكن ربما أيضًا لاسترداد السكينة ، إذ يقول لاڤاتير فى الكتاب المشار إليه آنفًا "من المناسب لمن تزعجهم العفاريت أن يقيموا الصلاة بوجه خاص" (مقتطف فى جنكنز ص ٢٢٤) .

١٤٢ - 'بالقديس باتريك' - قد يبدو قسمًا عاديًا ، ولكن الواقع هو أن القديس باتريك هو القديس الراعى لأيرلندا ، وله كهف فيها يسمى 'مَطْهر القديس باتريك' يزوره الحجاج ، والقصة الشائعة هى أن كل من يقضى فيه يومًا وليلة يتطهر من ذنوبه ويرى رؤى خاصة للملعونين والمباركين ، وقد ورد ذكره فى **تاريخ هولنشد** الذى نشر عام ١٥٨٧ واطلع عليه شيكسبير ، ويشير الكاتب المسرحى توماس دبكر (المعاصر لشيكسبير ١٥٧٢ - ١٥٣٢ تقريبًا) (Thomas Dekker) فى مسرحيته **العاهرة الشريفة** (الجزء الثانى) فى إحدى عباراته إلى ذلك قائلاً "والقديس باتريك كما تعلم ، هو راعى المطْهر !" (١/١/٤٢) . ولذلك أضفت بين قوسين صفته ، وأنا أراها مهمة حتى يربط القارئ فى ذهنه بين زيارة شبح والد هاملت من المطهر للأرض ، وبين ما يدور الآن فى نفس البطل . وقد فضلت عدم تعريب الاسم إلى 'بطريق' لأن البطريق هو طائر البنجوين (Penguin) ولأن الاسم أصبح مرتبطًا

بأيرلندا حتى غـدا يشار لأى من أبناء أيرلندا بالاسم المختـصر بادى Paddy (أو بات Pat أو Rick) وإن كانت فى الإشارة لمسة سخرية .

١٤٤ - 'أما عما حدث هنا' يقول دوفر ويلسون "إن هاملت كان على وشك البـوح بالسر" (**ماذا يحدث فى هاملت** ، ص ٧٩) ولكن النص لا يوحى بذلك ، وهاملت يفضى بالسر إلى هوراشيـو فيما بعد على أى حال على نحو ما نعرف من ٣/ ٢/ ٧٧ .

١٤٥ - 'صادق' فى الأصل (honest) ومعناها 'حقيقى' أى غير كاذب .

١٥٢ - 'لن أفعل' أى لن أفضى بالسر .

١٥٧ - **الإرشادات المسرحية** - 'من أسفل المسرح' : هذه العبارة حيّرت النـقاد ، لأن أسفل المسرح كان المكان المخصص تـقليديًا لمن يمثلون أدوار الشـياطين ، لأنه يمثل الجـحيم ، كمـا يقول ديكر بصـراحة ووضوح ، كـما إن تغيـير مكان الصوت يوحى بأنه صـادر عـن شيطان ، وأمـا العبـارة اللاتينية (*Hic et ubique*) فرغم أنها مناسبة للموقف إلا أنها تشبه 'التعويذة' ، على نحو ما أوضح كوجهيل (Coghill) فى عـدة دراسات والانتـقال تحت الأرض مـثل عمـال المناجم يذكرنا بما كـان الجمـيع يعتقدونه، وسجله لاڤاتير فى كتـابه المشار إليـه آنفًا، من أن العـفاريت "كانت ترتدى مـلابس تشبه ملابس عمال المناجم" (مقـتطف فى جنكنز ص ٤٥٨) ويورد جنكنز مـقتطفًـا آخر من كتـاب عنوانه **اكتشـاف السحر** (*Discovery of Witchcraft*) يقـول فيـه مـؤلفـه ريجنالد سكوت (Reginald Scott) إن الشياطين تهاجم عمال المناجم ومن يعملون فى الحفر العـميقة فى باطن التربة . وشيكسبير يسمى الشيطان فى **الليلة الثانية عشرة** (٣/ ٤/ ١١٢) 'عامل المناجم الخبيث' .

ولكن الكلمة التـى وراء هذا كله - أى كلمة pioner (١٧١) والتى يفسرها الجـميع بأنها 'عامل مناجم' على اعتبار أنها تحريف لكلمة pioneer أى الطليعة التى يسبق الجيش بجاروف وفأس ، ومن ثم أصبـحت تطلق على كل حفـار ، ومن ثم على عمـال المناجم - أقول إن هذه الكلمـة قد تعنى فحسب 'الشخص الذى فى القـبو' (بتـعبـير هاملت نفـسه فى السطر ١٥٩) (وكـما يقـول **معجم أوكسفورد الكبير**) ومن ثم فـربما لا يوجد ما يدعـو إلى هذا الجدل كلـه ، ويقول دوفر ويلسون إن هاملت يحاول أن يخـدع مارسيلوس بأن يوحى إليه بأن الشـبح شيطان . (**ماذا يحـدث فـى هاملت** ص ٨٠) ويقول أيضًا فى الكتـاب نفسه (ص ٨٣) إن هاملت لا تزال لديه شكوك فى طبيـعة الشبح ، ويوافقه كوجهيل ، استنادًا إلى قوله "أفلا يحتمل بأنى حين رأيت الشبح رأيت الشيطان المتمثل به" فى (٢/ ٢/ ٥٩٤) - وجنكنز يقول إن هاملت لا شك لديه ، ويورد أدلته النصيـة ، والجميع ، ربما بتأثير

برادلى ، يحاولون مناقشة هاملت باعتباره شخصيـة تاريخية حقيقية ، وذلك كما بينت فى **المقدمة** من أسباب الخلط فى المناهج النقدية **لهاملت** .

١٧٣ - 'فإن يكن غريبًا' - هاملت يشير إلى الخُلُق المسيحى فـى الترحيب بالغرباء ، استنادًا إلى **إنجيل متى** "كنت غريبًا فآويتمونى" (٢٥/ ٣٥) .

١٧٥ - 'فلسفتك' ليس المقصـود فلسفة معينة بـل الفلسفة بصفة عـامة ، وضميـر الإضافة مسـتخدم هنا استخدام التنكير، كما كان الشائع آنذاك (انظر ١/ ١/ ١٤١، ٣/ ٢/ ٣ ، ٤/ ٣/ ٢١ - ٣، ٥/ ١/ ٥٦ - ٧ ، ١٦٥ - ١٦٦) ولدينا المثيل بالعربية كقولك 'علمك بالشىء قد يضر' بدلاً من العلم بالشىء قد يضر ! والعـاميـة تزخر بهـذا اللون من ضمائر التـنكير . ("أمّا شُفْـت لَكْ حتة مسـرحية !" بمعنى "شاهدت مسرحية عجيبة !" .

١٨٠ - أول تلميح بأنه ينتوى التظاهر بالجنون .

١٩٣ - 'أنا الفقير هاملت' بالمعنى الذى نقول فيه 'الفقير إلى الله تعالى' أى العبد الضعيف ! ودوفر ويلسون يقول إن هاملت "كثيـرًا ما يلمح إلى افتـقاره إلى المال والسلطة" ، (فــى ٢/ ٢/ ٢٦٨ - ٢٧٢ ، و ٣/ ٢/ ٩٣ - ٩٤) مثلاً ، ويقـول جنكنز إنه ربما يعرب هنا عن 'ضعف' نفسى ، ولاحظ أن هاملت استخدم كلمة (poor) ثلاث مرات منذ رحيل الشبح : الأولى فى ١٣٧ (شخـصى الضعيف) والثانية فى ١٤٨ (رجاء غير كبير) .

حواشى الفصل الثانى

حواشى المشهد الأول

٣ – فعل الأمر 'اسأل' مضمر فى (you shall) وسوف يعود إليه شـيكسبير فى ماكبث فى ٣/ ٤/ ٥٧ ، وعطيل ١/ ١/ ٤٤ .

٦ – 'واسمع' – إصرار بولونيوس على أن ينتبه إليه سامعه من خصائصه (١٥ ، ٤٢ ، ٦٢) و ٢/ ٢/ ١٠٥ و ١٠٧ ، ويقول بعض الشراح إن 'ألفاظ' لفت الانتباه كثيرًا ما تتأكـد بوقوعها فى تفعيلة أو تفعيلتين زائدتين .

٢٥ – يقصد 'بالمبارزات' مباريات السيف ، ويقول النقاد إن اعتبار هذا 'الفن الرفيع' من 'رذائل الشباب' (١٩) ليس غريبًا إذ كان كتّابُ ذلك العصر يعتقدون أنها كانت تشجع على 'الشجار' .

٥٣ – فى طبـعة الفوليـو كلمات زائدة ليـست فى الكوارتو الجيـد ، ويوردها ڤيريتى فى طبعـته (١٩٠٤ – ١٩٥٠) وتتبعه مـعظم الطبعات الأخرى ، ولكن جنكنز يحذفـها من طبعة آردن المعتمـدة ، باعتبارها من إضافات الممـثلين ، مدافعًا عن ذلك بحُجَج أجـدها مقنعة ، (ص ٦٢ من مقدمـته) وبدراسات منشورة فى الموضـوع . والملاحظ أن بولونيوس يتـجاهل تلك الكلمـات ويلتقط 'مفتاح' كلامه من كلام رينالدو نفسه المثبت هنا .

٥٩ – كانت رياضة التنس مفضلة عند أبناء الطبقة الراقية .

٧١ – ''وافقهُ حتى . . .'' المقصود 'بالموافقة' عدم الاختلاف معـه بل مسايرته ، وهو ما يجب على الخادم إزاء سيده ، ومفتاح هذا التفسير (in) الواقعة بعد (yourself) الأمر الذى يجعل (observe) تعنى يراعى أو يماشى أو يساير ، وهو ما يقول به جنكنز .

٧٧ – ١٠٠ **لقاء غرفة أوفيليا** : تضاربت الآراء فى المشهد وافتـى بعض النقاد بآراء لا تستند إلى النص منها أن أوفيليا خذلت هاملت حين أتى يطلب العون نفسـيًا ، أما الرأى الحديث القائم على التحليل النصّى فيقـول : (١) إن هذا أول دليل على ما بدا على هاملت من 'تحوّل' (٢/ ٢/ ٥) وقد يربط الجمهور بين ذلك وبين مـا قاله عن اعـتـزامه اتخـاذ مظهر الشـذوذ ، (٢) إن 'التحوّل' الموصوف هنا يتـخذ الصورة التقليـدية لذهول العاشق 'المجنون' ، وهو مـا يدفع بولونيـوس إلـى القطع بذلك ، (٣) إن أوضح مفاتيح تفهم 'اللقاء' هو تأمل وجه أوفيليا (٨٩ – ٩٠) وخروج هاملت وعيناه مـثبّتان عليها ، ويقـول ناقد فى دراسـة له إن تعبـير ' أضواء العينين مثـبتة نحوى' تذكـرنا بوصف أوڤيد لأورفيوس (Orpheus) (*flexit amans oculos*) (مسـخ الكائنات / ١٠/ ٥٧) فى اللحظة التى فـقد فـيهـا

- زوجته يوريديس (Eurydice) عند العودة من الجحيم . ويقول جنكنز إن النظرة تمثل وداع هاملت اليائس لأوفيليا ، وتمثل رمزيًا انقشاع آماله فى الحب والزواج .

٨٣ - 'كان كمن . . . من جهنم' ربما كان ذلك هو التشبيه التقليدى لتحديق المجنون .

١٠١ - 'فلأصحبك' . . ولكن بولونيوس يدخل وحده على الملك فى ٢/٢/٣٩ .

١١٨ - 'هيا فلنذهب . .' انظر الحاشية السابقة .

١١٩ - أى إن أضرار الإخفاء والتكتم أكبر من أى 'إساءة' (hate = offence) قد تنجم عن إفشائه .

حواشى المشهد الثانى / الفصل الثانى

١٠ - انظر 'من رفقائى فى الدرس' (٣/٤/٢٠٤) .

٧٢ - 'قطعة فضة' فى الأصل (crowns) والكراون عملة فضية كانت تعتمد على الوزن ، وقد توحى هذه الترجمة بأن المبلغ أكبر مما هو عليه ، ولكننا لا نعرف قيمة الكراون على وجه الدقة ، والأرجح على أية حال أن الإيحاء بالضخامة مطلوب لأن الأصل فى الكوارتو الجيد (Q_2) لا يقول ثلاثة بل (threescore) أى ستين، ورغم أن الكلمة تكسر الوزن فإن دوفر ويلسون (فى كتابه عن **مخطوط هاملت** ص ٢٧٤) يقبلها أو قل يُفضّلها على ثلاثة ، لأن ثلاثة آلاف فى نظره مبلغ هزيل ، خصوصًا إذا قورن بتكاليف الحملة التى قيل فيما بعد إنها تكلفت عشرين ألف دينار (فى الأصل دوقية وهى عملة ذهبية توازى الدينار تقريبًا) . (٤/٤/٢٥) ولكن النص هنا لا يشير إلى تكاليف الحملة بل إلى الراتب السنوى ، فإذا كان هذا الراتب ستين ألف كراون أصبح مبلغًا هائلاً بل لا يصدق !

٧٧/٧٨ "بأن تسمحوا له بالمرور" - يبدو أن شيكسبير يفترض فى هذه المسرحية أن الدنمارك تقع بين النرويج وبولندا .

٨٠ - 'ونكتب الإجابة' - يتضح من ٤/٤/٢ - ٣ أن كلوديوس قد وافق .

٨٤ - يقول الدكتور جونسون فى طبعته للنص "إن الملك لا يطيق أن ينسى أحد مظاهر إسرافه فى الملذات" . (وانظر ١/٢/١٢٥) .

٨٦ - ٩٢ يقول الدكتور جونسون "إن أسلوب الخطابة عند بولونيوس ، كما يمثله هنا شيكسبير حق التمثيل، يهدف إلى السخرية من الأساليب المتبعة فى ذلك الزمان ، فهو يمهّد لحديثه بما لا يتضمن أى تمهيد ، ويسير على نهج يثير من الحرج أكثر مما يشرح ويوضح" .

٩٠ - 'ما دام روح الحكمة الإيجاز' - يشير شيكسبير إلى الخلاف الدائر فى أيامه حول 'الأسلوب' وظهور نزعة إعلاء شأن الإيجاز كردّ فعل لنزعة الفصاحة المسهبة التى يمثلها شيشرون . وقد كتب الناقد جورج ويليامسون (G. Williamson) كتابًا فى هذا الموضوع عنوانه **خَبَبُ سينيكا** (*The Senecan Amble*, 1951) ويعنى به الاتّئاد فى السير ، أى التمهل فى التعبير وفاءً بمقتضيات البيان ، ولو اقتضى ذلك الإسهاب بل والإطناب ، كما كتب ناقد يدعى م. و. كرول (M. W. Croll) دراسة فى مجلة **دراسات فى فقه اللغة** (العدد ١٨ ص ٧٩ - ١٢٨) بعنوان "النثر الأثينى فى القرن السابع عشر" ، وكلاهما يعرض للمناقشة الدائرة والتى يتضح لنا فيها الانتصار للإيجاز ، ونحن نذكر قول توماس كامبيون (Thomas Campion) الشاعر الانجليزى المعاصر لشيكسبير (١٥٦٧ - ١٦٢٠) فى كتاب صغير له بعنوان **ملاحظات** (*Observations*) أصدره عام ١٦٠٢ ، إذ كتب يقول "مهما يوجز الكاتب ، فلن يعجز مقاله عن إيضاح مرماه" . وقال جوشوا هول (Jos. Hall) فى عام ١٦١١ فى كتاب له بعنوان **رسائل** (*Epistles*) "إن الإيجاز يجعل النصيحة أيسر فى التذكر والعمل بها" ومن هنا كانت دعوة الإيجاز التى عبرت عنها جرترود "زد من المضمون وقلل الزخرفة" (٩٥) ويقول فرانسيس بيكون (Francis Bacon) (١٥٦١ - ١٦٢٦) إن أول داء يصيب المعرفة هو "دراسة المرء للألفاظ لا المعنى" . (**تقدم المعرفة** ، ١/ ٤/ ٣) وعبارة بولونيوس "الإيجاز روح الحكمة" مثال للأسلوب الموجز الذى يدعو إليه ، أو ما قل ودل (Sententious) لكنه نادرًا ما يستعمله فى حديثه فى المسرحية .

١٠٤ - لاحظ كيف ضاع منه خيط الفكرة فجعل يردد ما قال بلا معنى !

١٠٩ - ١٢٣ **خطاب هاملت إلى أوفيليا** يعتبر أقرب إلى المحاكاة الساخرة لشعر الحب الإليزابيثى منه إلى الشعر الحق ، ومع ذلك فإن أوفيليا تقول إنه 'رب القلم' و'خير مثال لإهاب الإنسان' ! (٣/ ١/ ١٥٤ - ١٥٥) .

١١٠ - 'مستكملة الجمال' الأصل (beautified) أى من جملّها البارئ [فأكمل جمالها] وهى ليست كما يظن بولونيوس لفظة متكلّفة أو مصطنعة ، ويقول دوفر ويلسون إن معناها 'التى وُهبت الجمال' .

١١١ - 'هذه الرسالة' - فى الأصل (these) ويقول جنكنز إن معناها مفرد أى (this) بحيث تشير إلى الرسالة التى تكتب جمعًا أى بصيغة 'رسائل' بسبب الكلمة اللاتينية (*Litterae*) وكان ذلك بالغ الشيوع آنذاك - انظر ٤/ ٦/ ٢ . وبعض الطبعات لا تأخذ بقراءة الفوليو الحالية بل تكتب الكلمة (thus) أى هكذا استنادًا إلى الكوارتو الجيد . وقد صحح ذلك جنكنز (ص ٤٦٣) .

١١٦ - "الشمس لا تدور . ." إشارة إلى الفكرة الثابتة لدى الجمهور آنذاك ، والتى تنبع من مذهب بطليموس الفلكى ، بأن الشمس تدور حول الأرض . ويقول جنكنز إن فى ذلك تورية ساخرة كان شيكسبير على وعى بها ، وإن لم يكن ذلك يصدق على هاملت .

١٢٣ - 'ما دام يسمى نفسه' - فى الأصل (Whilst this machine is to him) ومعناها ما دام هذا الهيكل الجسدى ينتمى إليه - حرفيًا . وكان الفكر السائد فى العصر الإليزابيثى هو أن الكون والطبيعة ، بما فى ذلك جسد الإنسان ، يشبه الآلة الدقيقة ، قبل أن تكتسب كلمة الآلة دلالاتها المعروفة الآن ، وكان أهل العصر يبدون إعجابهم بدقة عمل ذلك 'الجهاز الدقيق' .

١٣٤ - يزعم بولونيوس أنه اكتشف الحب وحده بعد أن شاهدنا أوفيليا وهى تخبره به !

١٣٦ - 'لو أننى يَسّرْتُ أمر العاشقين بالرسائل' - الأصل هو

If I had played the desk or table-book

ومعناه الحرفى لو أننى كنت وسيلة التواصل بينهما أو الوسيط بينهما . فالكلمة الأخيرة فى السطر الانجليزى تعنى كراسة الأوراق التى تكتب عليها الرسائل ، وكان يتكون من ألواح ضمت إلى بعضها البعض (tables = tablets فى شيكسبير) انظر ١/٥/١٠٧ ، وإذن فوظيفة القمطر والكراسة هو كتابة الرسائل ومن ثم نقلها ، ويتفق جميع الشراح على هذا من ڤيريتى إلى جنكنز وهيبارد ، فيما عدا كيتريدج الذى يقول فى طبعة ١٩٣٩ إن المعنى هو الكتابة والصمت ، ولكن المحدثين قد أوضحوا أن بولونيوس هنا ينكر أنه اتخذ موقفًا إيجابيًا بالكتابة والتواصل (١٣٦) أو موقفًا سلبيًا بتجاهل الموضوع 'كالأصم الأبكم' (١٣٧) ومن المحدثين لم يخرج أحد عن هذا المعنى إلا سبنسر (طبعة نيوبنجوين) الذى قال بالمعنى المتفق عليه أولاً ثم أضاف بين قوسين إمكان قراءة معنى التكتم (ص ٢٥٠) .

١٥٦ - 'فلتفصل هذى عن هذى !' لم يختلف فى تفسير الإشارة إلى الرأس والكتف إلا داودن (Dowden) فى طبعة عام ١٨٨٩ .

١٥٨ - 'أعمق أعماق الأرض' - الأصل (within the centre) والمحذوف المقدر هو (of the earth) لأن كلمة centre بمعنى أعمق نقطة فى داخل الأرض كانت تستخدم كناية عن الأرض فى كتابات المعاصرين .

١٦٠ - 'عدة ساعات' : فى الأصل أربع ساعات ، لكن المقصود هو الزمن الطويل ، ولذلك لم أختر 'أربع ساعات' مع قبول الوزن لها .

١٧٤ - 'سمّاك' - أو بائع سمك - المعنى العادى للكلمة لا يتفق فى شيء مع بولونيوس ، ولكن الجمهور آنذاك كان يعرف ما شاع عن السماكين من ميل بناتهم لكثرة الإنجاب ، وهو ما يربط الكلمة هنا بما يقوله هاملت فى ١٨٣ - ١٨٥ . ومن الطريف أن يلجأ كولريدج إلى التأويل ، فيقول إن مقصد هاملت أن يقول له إن الملك أرسلك لتصطاد 'الحقيقة' فكان الواجب أن تكون صيادًا لا سمّاكا ! ولم يوافقه أحد على ذلك ، ويشير هيبارد فى طبعة أوكسفورد إلى دراسة نشرها جنكنز بالألمانية عام

١٩٧٥ عن 'هاملت والسماك' ، يبسط فيها ما شاع عن السماكين ، وعن إطلاق صفة 'السمكة' على العاهرة ، وما تردد عن إطلاق لفظ السمّاك على القواد ، أو على زير النساء ، وما إلى ذلك مما يجعل للكلمة دلالات لا تخطر على بالنا فى القرن الحادى والعشرين !

١٧٦ - 'لو كنت شريفًا مثله' - يتضمن التعبير مفارقة واضحة ، ولكن هاملت يتلاعب بالألفاظ بحيث تعنى الكلمة 'شرف المهنة' ثم تتحول إلى الشرف الأخلاقى .

١٨١ - 'الشمس قادرة على توليد الديدان' - الفكرة القائلة بأن الشمس تخلق حياة جديدة من المادة الميتة فكرة قديمة ، وهى مناسبة لما يتظاهر هاملت بأنه يقرؤه فى الكتاب الآن .

١٨٢ - 'جسدًا يصلح للتقبيل' - 'الجيفة' (carrion) معناها الأصلى هو الجسد الميت ، لكن لها معنى آخر هو الجسد الحىّ الذى يباع ويشترى للمتعة الحسية ، وهو الذى يؤدى فى نظر جنكنز إلى الحديث عن أوفيليا .

١٨٤ - 'لا تدعها تمشى فى الشمس' بسبب ما ذكره عن الشمس من قبل ، وهذا هو المعنى الظاهر ، أما المعنى الرمزى فهو 'احجبها عن العيون' ، إلى جانب الإيحاء بأن الشمس التى ترمز للملك قد تنصرف إلى هاملت ، ومعنى هذا 'ابعدها عنىّ' ، ويقول دوفر ويلسون إنه يرى فى التعبير صدى للمثل الشائع "خرج من رحمة الله إلى لظى الشمس" ، وإن لم يشاركه النقاد الآخرون فيما ذهب إليه .

١٨٥ - 'الحمل' - حاولت توصيل التورية بالعربية ، مثلما فَعَلْتُ فى ترجمة **الملك لير** ١/ ١/ ١١ - ١٢ (١٩٩٦) ولنفس التورية بنفس الكلمة وإن كنت استخدمت أسلوبًا آخر !

١٨٦ - "ما رأيك فى هذا !" تعبير عن فرحه بصحة ما ذهب إليه ، كقولك بالعامية "إيه رأيك بقى يا عم !؟" وهذا متفق عليه منذ كيتريدج .

١٩٦ - جرت محاولات لا طائل من ورائها لتحديد الكتاب الذى يقرؤه هاملت ، فقال بعضهم إنه أهاجى جوفينال (Juvenal) (*The Satires*) حيث يسخر جوفينال من الشيوخ ، ولكن النقاد لم يأتوا بدليل قاطع واحد على ذلك .

٢٠٣ 'اللياقة' - فى الأصل (honesty) وسوف ترد الكلمة بهذا المعنى فى **عطيل** "ليس من اللياقة أن أقُصَّ ما شاهدت" ٤/ ١/ ٢٧٤ .

٢٠٤ - 'السير للوراء' يقول جنكنز إن كابل (Capell) قد ذكر فى طبعته للمسرحية عام ١٧٦٨ إن هاملت يتقدم من بولونيوس أثناء كلامه هذا حتى يجعله يسير للخلف ، ويبدو أن دوفر ويلسون ينقل عن كابل هذه الفكرة . وعلق ناقد آخر فقال إن الكابوريا (سرطان البحر) لا يسير إلى الخلف بل إلى الجانب.

٢٠٥ - 'جنون له منهج' أى يسير وفق منهج مرسوم ومن ثم فهو متعمّد ، ويقول الشراح إنه مستوحى من قول هوراس (Horace) فى الأهاجى (١١/ ٣/ ٢٧١) . :

Insanire paret certa ratione modoque

وهذا يذكرنا بمحاولة بولونيوس من قبل تعريف الجنون الذى يقتبسه أيضًا من هوراس .

٢٠٦ - 'يقيك الهواء' كان يُظَنُّ بأن الهواء الطلق مضرٌّ بالمرضى .

٢٠٧ - لا توجد فى طبعة الكوارتو الجيد Q_2 علامة استفهام ، ولكن الواضح أنه سؤال .

٢١٠ - مثلما يتلاعب هاملت بالألفاظ ، يعمد بولونيوس هنا إلى إخراج الصورة البلاغية التى فاتت على الكثيرين من شراح شيكسبير ، فالإجابات 'تحمل' (٢٠٨) لمحات موفقة ، ورحم الحكمة لا يلدُها !

٢١٠ - 'على الفور' فى الأصل (suddenly) وهذا هو المعنى هنا .

٢١٣/ ٢١٤ - طبعة الفوليو بها تذييل من إضافة الممثلين (مولاى الشريف ، بكل خضوع) . وتحذفه الطبعات الحديثة .

٢١٥ - 'نفى النفى' شائع ، كما يقول معجم أبوت (Abbott) للظواهر النحوية فى شيكسبير ، ويرجح المحققون نسبة التعبير الحالى لشيكسبير .

٢٢٦ - 'العامة' الأصل هو (indifferent) والمقصود أنهما مثل سائر البشر العاديين ، لا محظوظين ولا غير محظوظين .

٢٣٤ - 'غير البارزين' فى الأصل (privates) والكلمة الانجليزية لها معنيان الأول هو مناطق الجسم الخاصة (العورات) والثانى هو الرعايا العاديين الذين لا يتمتعون بامتياز أو يشغلون مناصب عامة . وقد حاولت فى الترجمة الإيحاء فقط بالمعنى الأول ، لأن إخراج المعنيين فى كلمة واحدة محال .

٢٣٩ - ٢٦٩ هذه السطور محذوفة من الكوارتو الجيد Q_2 ، وبالنص ما يقطع بهذا ، والشائع أنها قُطعت مراعاة لخاطر الملكة آن ، زوجة جيمس الأول ، التى كانت دنمركية ، وقد أورد هذه الملاحظة فيريتى ونسبها إلى ناقد يدعى 'فلى' (Fleay) (ص ٢٣) .

٢٤٣ - ٢٤٤ كان الشائع إن الإحساس بأن الوجود سجن من أعراض المصابين بمرض السوداء (أى الاكتئاب مع الحزن) وبهذا يقول كاتب يدعى برايت (Bright) يقتطف جنكنز منه عبارة وردت فى كتاب معاصر لشيكسبير عنوانه دراسة للسوداء (١٥٨٦) يؤكد فيها هذا المعنى .

٢٤٩/ ٢٥٠ 'فالحَسَنُ ما تراه حَسَنًا . . .' فى الأصل (good) و (bad) ويبين الشراح أن المقصود ليس الخير والشر ، ويقول جنكنز "يتضح من السياقات [التى ورد فيها هذا التعبير] أن الحَسَنَ والسَّيِّئَ هنا لا ينصرفان إلى الأخلاق ، ومن ثم فإن ما زُعم استنباطًا من أن هاملت ليست لديه مطلقات أخلاقية (انظر ليفين ، **مسألة هاملت** ، ص ٧٥ *Levin, The Question of Hamlet*) زعمٌ فاسد" (ص ٤٦٨) ولقد حاولت فى الترجمة توخى الأسماء العامة المقابلة لنظائرها الإنجليزية ، فالحسن والإحسان والحسنات كلها تدخل فى باب الخير ، والسَّيِّءُ ﴿الْمَكْرُ السَّيِّئُ﴾ [فاطر - ٤٣] والسوء ﴿مَا عَلِمْنَا عَلَيْهِ مِن سُوءٍ﴾ [يوسف - ٥١] والسيئات كلها تدخل فى باب الشر ، ولكن للحسن والسئ ظلالاً أخرى لا تقصرها على الخير والشر ، ومن ثم كان اختيارى .

٢٥١ - 'طموحك' يقول دوفر ويلسون إن هذا السؤال يدل على أن الملك يحاول من خلال روزنكرانتس وجيلدنستيرن أن يعرف ما إذا كان 'جنون' هاملت يرجع إلى عدم تحقيق طموحه ، مثلما حاول عن طريق أوفيليا أن يعرف إذا كان الجنون يرجع إلى الصدود ، (**ماذا يحدث فى هاملت** ص ١١٦ - ١٢٥) ولكن النص لا يُصَرِّح بذلك . ويقول جنكنز إن الرجلين يحاولان أن يدفعاه 'إلى الإقرار بواقع حاله' (٣/ ١/ ٩) أى إلى الإدلاء باعتراف من لون ما .

٢٥٦ - 'أحلام مفزعة' - يقول جنكنز إن برايت ينص على ما يعتاد المريض بالسوداء من أحلام مفزعة فى الكتاب المشار إليه فى الحاشية على ٢٤٣ - ٢٤٤ .

٢٥٧/ ٢٥٩ 'ما يحققه الطموح' فى العالم المادى، أى الشىء الملموس (substance) ليس سوى ظل للحلم، وهنا تكمن المفارقة .

٢٦٣/ ٢٦٤ يصل هاملت بالتشبيه القائم على المفارقة إلى ذروة عبثية من خلال المبالغة فى التصوير ، حتى ليقسم إنه لم يعد قادرًا على التفكير ، والأحرى بهم أن يلتحقوا برجال البلاط الذين تركوا الفكر إلى السفسطة !

٢٦٨ - 'محاطٌ بكل مقلق مزعج' المعنى المباشر ينصرف إلى الخدم ، والثانى - ربما - إلى الأحلام المزعجة أو المرعبة .

٢٦٩ - 'بصراحة' فى الأصل (beaten way) بمعنى الطريق المباشر أى ما يقابل الصورة الاستعارية الطريق المألوف للتعبير أى ما يقابل المصطلح (Well-trodden track) . .

٢٧٣/ ٢٧٤ أخَذْتُ فى تفسير too dear [by] a halfpenny بقول دوفر ويلسون وجنكنز ، (ومن بعدهما سبنسر) لا قول كيتريدج الذى يفترض أن هناك [at] مُقَدَّرة بدلاً من [by] المقدّرة ، أى المضمرة، كما حذفت الإشارة إلى نصف البنس لأن المجاز ميت . [أكثر مما يستحق بنصف مليم] .

٢٧٨ - تأخذ طبعات كثيرة ، ومنها طبعة ألكسندر ، بقراءة الفوليو ، فتضع فاصلة بعد (but) الأمر الذى يغير المعنى تمامًا بل يجعل الكلام يفيد العكس . فإن هاملت لا يحث صديقيه على قول الحقيقة ، لأنه يعرف أنهما لن يقولاها ولذلك يسخر منهما . وعلى هذا سارت الطبعات الحديثة المعتمدة .

٢٩٤ - 'كتمانكما الكامل' فى الأصل 'لا تنقص منه ريشة' وهو مصطلح يترجم بمعناه لأنه من فئة المصطلح الخالص (pure idiom) .

٢٩٨/٣٠٣ وصف جلال السماوات بالمقارنة بتفاهة الإنسان شائع فى الآداب الكلاسيكية وعصر النهضة جميعًا ، ويكثر النقاد من الإشارة إلى مقالات مونتانْى (Montaigne) باعتباره المصدر المباشر ولكنه مجرد عنصر من عناصر هذه الصورة المركبة .

٢٩٧ - 'البرزخ العقيم' فى الأصل (a sterile promontory) والاسم يشير عادة إلى لسان الأرض فى البحر ، ولكن المقصود هنا هو مكان العبور من مكان إلى مكان ، وهو مكان محاط بما يختلف فى طبيعته عنه . والبرزخ كما هو معروف (isthmus) يتضمن هذا المعنى .

٣٠٧ - 'جوهره تراب' - الجوهر هنا فى الأصل (quintessence) أى حرفيا الجوهر الخامس ، أى الذى يتميز عن العناصر الأربعة التى تتكون منها المادة لكنه مشتق منها ، ومن ثم فإن جوهر التراب هو (١) التراب فى أنقى صوره و (٢) أخص خصائصه . وأى إدراك لتفوق الإنسان بالمعنى الأول يتضمن انحطاطه بالمعنى الثانى !

٣١٥ - 'فكيف يسرك' - فى الأصل (Lenten entertainment) أى سرور لا يكاد يذكر لضآلته ، وربما كانت فى التعبير إشارة إلى التحريم الكامل لعرض المسرحيات فى أثناء فترة الصوم الكبير (Lent) وهو التحريم الذى أصدر مجلس الخاصة الملكية قرارًا بتوكيده فى ٢٢ يونيو ١٦٠٠ .

٣٢٤ - يقول ڤيريتى إن هاملت يعنى أن من يلعب دور المرأة سوف يسمح له بالارتجال ، ولكن هذا يتناقض مع عدم تكسير أوزان الشعر .

٣٣٠ - 'القيود التى فرضت' أى إن منع الفرقة من تقديم عروضها (فى المدينة) يرجع إلى أحداث التمرد الأخيرة ، أو الفوضى أو الاستعداد للحرب أو حتى تكوين فرقة الأطفال التى سيأتى ذكرها . وشيكسبير يستخدم (innovation) أى البدعة بمعنى (insurrection) أى التمرد (فى **هنرى الرابع** ٥/ ١/ ٧٨ و**كوريولانوس** ٣/ ١/ ١٧٤ - ١٧٥) وبمعنى الخبل فى **عطيل** (٢/ ٣/ ٣٦) وقد تعنى الاستعدادات للحرب التى ذكرها مارسيلوس فى ١/ ١/ ٧٠ - ٧٩ ، وقد تعنى بدعة فرقة الأطفال التى أصبحت تمثل قيدًا على كبار الممثلين . وقد اخترت 'القيود' بدلاً من البدع لأن معناها أدق وهو ما يتطلبه المسرح .

٣٣٥/٣٥٨ هذه السطور حـذفت من طبعـة Q_2 وقد برهن جنكنز على ذلك فـأثبتها كمـا أثبتتهـا الطبعات السابقة ، ويقول سبنسـر فى طبعة نيوبنجوين (ص ٢٥٦) "إن مناقشة نجاح فـرقة الأطفال توحى بأنها دخيلة على المسرحية ، والنبرة شخصية وحادة إلى الحد الذى لا نتوقعه من شيكسبير ، ومن المدهش أن نجدها فى طبـعة الفوليـو ، لأنه من المحتوم أن تكون الحادثة قـد أصبحت غـامضة على الجمـهور (والقراء) بعد مرور تلك الفترة الزمنية" .

٣٣٧ - "فرقة من الأطفال - عُشٌ من صغار الصقور" الأصل هو :

an eyrie of children, little eyases

أى إن شيكسـبير يـقسم الاستـعارة بين eyrie (أو aerie) بمعـنى عُـشّ ، و(eyases) وهى صـغار الصقـور، والأفضل فى العربيـة ضم القـسمين ابتـغاء الوضوح للصـورة . والمقصود الإشـارة إلى ما يسمى **بأطفال الكنيسة** (إذ كانوا من المغنين فى جوقة الكنيسة) وهى الفـرقة التى بدأت تقديم عروضها فى مسرح بلاك فرايرز (Blackfriars) فى أواخر عام ١٦٠٠ . وانظر مـا يقوله سبنسر فى الحـاشية السابقة .

٣٣٩ - 'يهاجمون المسارح العامة' قدم الأطفال مسرحيـات من تأليف بن جونسـون فى شتاء ١٦٠٠ وربيع ١٦٠١ يهاجم فيها المسرحيات المقدمة على المسـارح العـامة والممثلين الذين يشاركون فيها ، وخصوصًا الكاتبين توماس دكر Dekker وجون مارستون (John Marston) (١٥٧٦ - ١٦٣٤) وقد عـرض بعض الكُتّاب لهذه الظاهرة فى كتب متخصصة .

٣٤١/٣٤٢ يقول جنكنز إن هذا مثال على أن القلم أقـوى من السيف . ويستشهد بقول لشخـصية هستريو (Histrio) فى مسرحية بن جونسـون المسماة **الشويعر** (*Poetaster*) (٣/ ٤/ ٣٢٨ وما بعده) "لا أحد يأتى لمشاهدتنا ! لا أحد من أبناء الطبقة الراقية . ." .

٣٥٠ - 'بين الطرفين' يقول جنكنز : "بينما كان جونسـون يكتب مـسرحيته **الشويعر** نما إلى علمـه أن ديكر "قد استؤجر . . لـشتيمته . . والسخرية منه على المسـرح فى أحد أعماله" (٣/ ٤/ ٣٢٢) ولم تلبث فرقة تشيمبرلين أن قدمت مسرحية **هجائيات لاذعة** (Satiromastix) التى تنتقم مما جاء فى مسرحية بن جونسون المشار إليها .

٣٥٨ · كان هرقل يُـصوّر فى صورة من يحـمل الكرة الأرضيـة لأنه أراح أطلس من حملهـا ريثمـا يقوم الأخير بإحـضار التفاح من جـزائر هسبريديز (Hesperides) والشـائع ، بناءً على مـا قـاله ستيفنز (Steevens) فى الطبعة الثانية لمؤلفات شيكسبير التى شارك فى إعداد حواشيها مع الدكتور جونسـون، وصدرت عام ١٧٧٨ ، (المجلد العاشر) وطبعة مالون Malone لتلك المؤلفات الصادرة عام ١٧٩٠ ،

وغيرهما ، أن 'صورة هرقل وهو يحمل الكرة الأرضية' كانت منقوشة على لافتة مسرح الجلوب (والجلوب بعد تعنى الكرة الأرضية) . ويقول جنكنز "إذا كان لنا أن نقبل ذلك فإن تورية شيكسبير لا تمثل الصبيان وقد انتصروا على العالم كله فحسب ، بل تلمح من طرف خفىّ إلى أنهم قد انتصروا على الفرقة التى كان يمثل فيها شيكسبير نفسه بمسرح الجلوب" ص ٤٧٣ .

الإرشادات المسرحية – أصوات الأبواق تُدَوِّى على نحو ما جرت عليه العادة عند دخول الممثلين .

٣٧٥ – 'بين الصقر والمنشار' ليس من الأمثلة المعروفة ويبدو أن شيكسبير ابتدعه بناءً على مثال آخر كان شائعًا آنذاك .

٣٨١/ ٣٨٢ 'كما تقول . . يوم الاثنين' – هاملت يتظاهر بأنه مندمج فى محادثة صديقيه ، ويتجاهل بولونيوس تمامًا !

٣٨٦ – 'مولاى ! . . .' هاملت يحاكى قول بولونيوس ساخرًا ، ويفسد عليه المفاجأة بحديثه عن أشهر ممثلى العالم القديم روسكيوس (Roscius) .

٣٨٩ – 'قديمه !' فى الأصل (buzz) وهى كلمة تعجب (واحتقار) قد تفيد أن الأنباء ليس جديدة أو تفيد الثرثرة الفارغة . وقد أتيت لها بالمقابل العربى الشائع فى مصر !

٣٩١ – المفروض أن هذا شطر بيت من أغنية شعبية ، والتورية واضحة فى الربط بين 'بشرفى' و 'جحشه' .

٣٩٤ – المسرحية 'التاريخية المأسوية' – كانت أول مسرحية يحدد العنوان 'نوعها' على الغلاف هى 'التاريخ [أو القصة] المأسوية لهاملت' فى الطبعتين الأوليين Q_1 و Q_2 .

٣٩٥ – هذا هو التفسير الشائع للتعبيرين (scene individable) و (poem unlimited) ولكن جنكنز يقول إنهما قد يمثلان ذروة التصنيفات المضحكة بالنص على نوع شامل (unlimited) ونوع لا يقبل التصنيف !

٣٩٦/ ٣٩٧ كان سينيكا وبلاوتوس (Plautus) يعتبران أفضل كتاب المسرح القديم باللاتينية ، فى المأساة والملهاة على الترتيب .

٣٩٧/ ٣٩٨ هذا هو التفسير الذى أخذ به جمهور الشراح لعبارة

(for the law of writ, and the liberty)

ومكمن الصعوبة هو التورية فى (writ) و (liberty) مما لا يعنى شيئًا لقارئ اليوم لأنه خاص بالعقود القانونية لمسرح الجلوب الذى كان شيكسبير يعمل فيه .

٣٩٩ - 'يفتاح' قاضى بنى إسرائيل ، وردت قصته فى سفر **القضاة** ١١/ ٣٠-٤٠ ، وكان قد ضحىّ بابنته التى بَكَتْ تنعى عُذْريّتها ، ومن ثم فهو نقيض 'السماك' (١٧٤) وكان **قاضى بنى إسرائيل** عنوانًا لموال شعبى يقتطف هاملت منه هذه الأبيات .

٤٠٩ - أى لا يتحتم أن يحب ابنته مثل يفتاح .

٤١١ - هاملت يتظاهر بعدم الفهم ويفسّر 'يتبع' حرفيا !

٤١٥ - 'الأنشودة الدينية' - لأنها مبنية على قصة فى **الكتاب المقدس** .

٤١٦ - التورية فى (abridgement) ترجمتها بالكلمتين اللتين يوحى اللفظ بهما .

[يدخل الممثلون] العدد غير محدد . المسرحية التى تعرض فى ٣/ ٢ تتطلب أربعة متحدثين قد يقوم بأدوارهم اثنان فقط بعد تغيير الماكياج ، إلى جانب - على الأقل - اثنين أو ثلاثة من الكومبارس الصامتين . فيكون العدد الكلى خمسة ، لكنه ليس محتومًا أن يدخل الجميع الآن .

٤٢١ - التورية قائمة فى الجناس الناقص بين 'تحده' و'تتحدى' .

٤٢٦ - 'مثل الفرنسيين' - يقول الشراح إن الفرنسيين كانوا أمهر من استخدموا الصقور فى الصيد ، ولكن هذا لا يمنع من أن هاملت يتعمد هنا السخرية منهم لحماسهم الزائد ، ويشبه نفسه بهم لذلك !

٤٣١ - 'المسرحية' بعض النقاد يقولون إنها مأساة ديدو المنسوبة إلى مارلو (Marlowe) وناش (Nashe) (١٥٦٧ - ١٦٠١) ولكن المقتطفات التى ترد هنا ليست منها . وانظر الحاشية على ٤٤٣ .

٤٣٢ - 'الكافيار' أو البطارخ هو بيض السمك المجفف بعد تمليحه (قليلاً أو كثيرًا) وهو من طعام أبناء الطبقة الراقية ، وربما فى الحفلات فقط - لغلاء سعره !

٤٣٧ - المقصود بالتوابل 'البذاءات' .

٤٤٣ - 'حديث إينياس إلى ديدو' - المصدر المعروف هو ملحمة **الإنيادة** للشاعر ڤيرجيل ، فى السفر الثانى، حيث يحكى لها قصة سقوط طروادة . أما صورة هذه القصة التى كانت تشغل بال شيكسبير عند كتابته هذا المشهد فهى الصورة التى وردت بها فى مسرحية **ديدو ، ملكة قرطاجنة** لمعاصره كريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣) خصوصًا فى (٢/ ١/ ٢١٣ - ٢٥٨) والتى نشرت فى العام التالى لوفاته ونسبت إليه بالاشتراك مع ناش (انظر الحاشية على ٤٣١). وبحلول عام ١٦٠٠ كان الأسلوب الذى كتبت به تلك المسرحية (والذى يحاكيه شيكسبير دون أن يسخر منه ، بل ويضفى عليه بعض صفات الأسلوب الملحمى) قد أصبح فى نظر الناس جافًا بعض الشىء بل وقديمًا أيضًا ، - وشليجل (Schlegel) يقول إنه 'رفيع' بل ويعلو على مستوى الحوار المسرحى المألوف - خصوصًا إذا هم

قارنوه بالمرونة والتنوع اللذين يمتاز بهما أسلوب شيكسبير حتى فى **هاملت** نفسها . وهذا الاختلاف فى الأسلوب (الذى اجتهدت أن أوضحه فى الترجمة) يجعل المسرحية الداخلية متميزة عن نص شيكسبير . وأكرر أن شيكسبير لا يسخر من مارلو (فالأرجح أنه أى مارلو هو الذى كتب معظم **مأساة ديدو** أو كتبها كلها كما يقول هيبارد) ، بل هو يستعمل اختلاف الأسلوب لأغراضه الدرامية الخاصة ، وهو ما يتفق عليه النقاد ، أى أن يعطى ما يسميه جنكنز 'صورة أخرى' للمأساة التى يراها هاملت .

٤٤٦ - هرقانيا (Hyrcania) منطقة على الشواطئ الجنوبية من بحر قزوين (Caspian) اشتهرت فى الأدب بكثرة البُبُور (جمع بَبْر tiger الذى شاعت تسميته بالنمر فى العربية ، مع أن النمر هو jaguar أو cheetah الذى يسمى بالفهد الهندى ، ويقال للنمر panther أيضًا وقد يطلق الاسم أيضًا على الفهد leopard الذى يترجم فى **الكتاب المقدس** بالكوشىّ أو النمر) . ولا يشير إينياس فى روايته التى يوردها ڤيرجيل إلى الببور ، ولكن ديدو فى تلك الملحمة وفى مسرحية مارلو ، تستنكر هجر إينياس لها وتقول إنه رضع من ثدى بَبْرَة ! (**الإنيادة** / ٤/ ٣٦٧) . ويشير شيكسبير إلى الببور فى **ماكبث** وفى الجزء الثالث من **هنرى السادس** . وهكذا فإن الخلط فى ذاكرة هاملت يؤكد وحشية پيروس منذ البداية .

٤٥٠ - 'الحصان الخشبى' هو الحصان الضخم الذى صنعه اليونان من الخشب ودسّوا فيه بعض المقاتلين وانسحبوا حتى إذا طلع النهار لم يجد أهل طروادة خارج الأسوار سوى ذلك الحصان الذى يسير على عجلات فاغتنموه وأدخلوه إلى المدينة ، وعندما حل الظلام خرج الرجال من داخل الحصان ففتحوا الأبواب للغزاة من اليونان الذى دخلوا المدينة وقهروها .

٤٨٤ - 'إذ هبّت روح الثأر به' يقول جنكنز تعليقًا على ذلك :

" يتضح هنا التشابه بين پيروس وهاملت . ولكن الناقد يخطئ حين يقول إن هاملت يرى نفسه فى صورة پيروس ، أو حين يرى فى تجديد روح الثأر بعد الخمود إحياء لعزيمة هاملت على الانتقام . فالذى يُجْرى المقارنة هنا هو شيكسبير لا هاملت (بخلاف ما يفعل فى المونولوج أو المناجاة (soliloquy) التى تتلو العرض) . ولا شك أن عنصر الثأر قائم فى قصة پيروس ، (إذ إن پاريس ، ابن پريام ، كان قد قتل أباه ، أخيلاس) ولكن هذا العنصر لا يؤكده أو يبرزه ڤيرجيل ، ولا كُتّاب العصور الوسطى . ولكنه يبرز فى كتابات بعض من سبقوا شيكسبير ، إذ يظهر للحظة عابرة فى مسرحية **ديدو** لمارلو وناش ، (٢/ ١/ ٢٥٩ - ٢٦٠) عندما يغمس پيروس 'لواء أبيه' فى دماء پريام ، ويظهر بوضوح أكبر فى القصة الشعرية التى كتبها جورج پيل (George Peele) بعنوان **حكاية طروادة**

إذ يقول "إن ابن أخيلاس ، بيروس الضارى الطليق، بتحريض من شبح والده الغاضب" يقتل غريمه فى 'سورة حنق فتاكة' (السطور ٤٤٠ - ٤٤٤) .

[ص ٤٨٠ فى جنكنز]

ولم أطلع على تلك القصة الشعرية ، فجورج بيل كاتب مسرحى فى المقام الأول ، ولكننى قرأت أنها نشرت فى ١٥٨٩ ، ويبلغ طولها ٤٨٥ بيتًا من الشعر ، وأنها تمثل تلخيصًا **للإلياذة** ، ويبدو أنه اعتمد على الأصل اليونانى لأنه بدأ حياته بترجمة إحدى مسرحيات يوريبديس (Euripides) عن اليونانية .

٤٨٦ - كان السيكلويس (أو الكيكلوپس) (Cyclops) ثلاثة من العمالقة ، لكل منهم عين واحدة ، ويعملون فى خدمة ڤولكان (Vulcan) رب الحدادين والصناعات الحديدية ، فى صناعة الأسلحة والدروع للأرباب والأبطال .

٤٨٧ - 'دروع إله الحرب' فى **الأصل** (Mars his armour) ومارس هو إله الحرب ، ولذلك أتيت باللقب دون الاسم ، وإن كنت لا ألتزم بذلك بل آتى بالاسم أحيانًا أيضًا . وربما كان من دوافعى دون أن أدرى أن سبنسر (T. J. B. Spencer) يقول فى طبعته للمسرحية عام ١٩٨٠ (التى ظهرت بعد وفاته فى ١٩٧٨) إن الدرع فى **الإلياذة** درع أخيلاس ، وفى **الإنيادة** درع إينياس ، "ولما كان أيهما لا يناسب السياق ، فمن المفترض - بصورة معقولة - أن يكون لمارس درع من صنع السيكلويس أيضًا" . ولكن نايجل ألكسندر (Nigel Alexander) يقول فى طبعة ماكميلان "إن السيكلويس إلى جانب صناعة دروع آريس / مارس Ares / Mars ، إله الحرب، كانوا يصنعون أيضًا صواعق [رب الأرباب] زيوس / جوف Zeus / Jove" ويتفق مع ما يقوله كثيرون منهم ب. داڤير (B. Davies) الذى يقول فى طبعة ألكسندر إن السيكلويس ساعدوا ڤولكان فى صناعة دروع مارس ، رب الحرب (١٣٦) .

٤٨٩ - 'ربة حظ داعرة' انظر ٢٣٥ - ٢٣٦ عاليه .

٤٩١ - 'أطر العجلة' كان التصور التقليدى لربة الحظ هو أنها معصوبة العينين ، وتدير عجلة فى يدها ، للدلالة على تقلبها وعدم ثباتها .

٤٩٧ - 'هيكوبا' هى نموذج لأعمق أحزان المرأة ، وقد وُصفت فى مسرحية جوربودوك *Gorboduc* (التى قدمت على المسرح فى عام ١٥٦١) بأنها أتعس بائسة على مر الزمن ، (٣/١/١٤ - ١٥) والمسرحية من تأليف توماس نورتون (١٥٣٢ - ١٥٨٤) (Thomas Norton) الذى كتب ثلاثة فصول وأكملها توماس ساكفيل (١٥٣٦ - ١٦٠٨) (Thomas Sackville) وتعتبر من أولى المآساوات التى كتبت بالانجليزية على الإطلاق ، وهى لا تتضمن أى حركة مسرحية بل تعتمد على رواية

الأحداث بالشعر المرسل فحسب ، وتتناول أسطورة تاريخية بريطانية ، تتضمن القتل والثأر . ولا يقول النقاد إذا ما كان شيكسبير قد تأثر بها ، ولكنه يردد فى قصيدته الطويلة **اغتصاب لوكريس** (*The Rape of Lucrece*) (١٥٩٤) الكلمات التى وردت فى **جوربودك** ويسهب فى وصف تحديقها فى جروح بريام. وتعتبر هيكوبا من أعظم بطلات المأساة اليونانية ، والنموذج المطلق للأحزان ، ولكن بروزها فى الأدب اليونانى يعود لما انتابها من أتراح بعد موت بريام فقط .

ولا تشكل أحزان هيكوبا أى جزء من حكاية إينياس إلى ديدو عند ڤيرجيل ، بل ولا ترد فى مسرحية مارلو المشار إليها آنفًا . وإن كانت هناك إشارات إليها فى **سفر طروادة** (*Troy Book*) ، القصيدة المطوّلة المترجمة عن الإيطالية (٣٠٠٠٠ بيت) التى كتبها جون ليدجيت (John Lydgate) (١٣٧٠ ؟ -١٤٤٩) (يقال بالاشتراك مع وليم كاكستون (Caxton) (١٤٢٢ - ١٤٩١) الذى طبعها) حيث يصورها المؤلف بعد سقوط طروادة وقد فرّت مع بوليكسينا (Polyxena) إلى حيث لا يعلم إلا الله . وفى مسرحية لوكرين *Locrine* مجهولة المؤلف ، التى نشرت عام ١٥٩٥ ، ثم طبعت فى الطبعة الثالثة لمسرحيات شيكسبير ، ينتقل الحديث أيضًا من بريام إلى هيكوبا، إذ تنعى سقوط طروادة وتندب مقتل أطفالها "الذين قتلهم السيف الدامى فى يد پيروس الشرير" (٣/ ١/ ٤٣ - ٥٣) ويقول النقاد إن التأكيد الفريد الذى يضعه شيكسبير على أحزانها لوفاة بريام له مغزاه فى إطار أغراضه الدرامية .

٤٩٨ - 'الملكة الملتفعة' فى الأصل (mobbled) ومعناها بإجماع الشراح (muffled) أى التى تلفعت بوشاح ، ولكن الصياغة الانجليزية الغريبة استدعت صياغة غير مألوفة بالعربية .

٥٠٠ - 'تعبير طريف' . وتضيف بعض طبعات المسرحية الأولى كلمات من ارتجال الممثلين .

٥١٣/ ٥١٤ "إلا إن كانت ... على الإطلاق" يقول كيتريدج "أى إلا إذا صدق رأى أبيقور القائل بأن الأرباب تعيش فى هدوء لا يتكدر أبدًا ، وإنهم لا يخامرهم أى تعاطف مع البشر" .

٥١٥ - لاحظ تغيير البحر فى السطر التالى . والأصل منثور . لكن تغيير النبرة عن السطر السابق اقتضى تغيير الإيقاع .

٥٣٠ - 'اسمع يا صديقى ...' بهذه العبارة يستبقى هاملت الممثل الرئيسى لمحادثته والآخرون قد بدأوا الرحيل .

٥٣٢ - 'مقتل جونزاجو' لا يعلم أحد شيئًا عن أصول هذه 'المسرحية' وربما كانت لدى الممثلين صورة من صورها ، ولكن خلافات النقاد بشأن تحديدها مرهقة حتى للمتخصصين . أما عن الأصل التاريخى فانظر الحاشية على ٣/ ٢/ ٢٣٢ - ٢٣٤ .

٥٣٦ - محاولة تحديد مكان السطور الاثنى عشر محكوم عليها بالفشل (انظر الحاشية على ٢٤٩ - ٢٥٤) وقد لا يكون الممثل قد ألقاها أصلاً ! فالذى يقوله الممثلون فى **حلم ليلة صيف** أثناء التجارب المسرحية لا يدخل ضمن المسرحية القصيرة التى يقدمونها إلى الدوق فى آخر المسرحية .

٥٦٩/ ٥٧٠ 'من حلقى حتى أعماق الرئتين' . الصورة (من الحلق) كانت مصطلحًا يدخل فى عداد المجاز الميت ، ولكن شيكسبير يحييها بتطويرها ، وربما يكون مدينًا فى هذا لمسرحية كتبها جون وبستر (John Webster) (١٥٨٠ - ١٦٢٥ تقريبًا) بعنوان **قضية الشيطان** (*The Devil's Law-case*) ورد فيها (٤/ ٢/ ٦٤٣ - ٦٤٤) :

أَتَّهِمُكَ بالكَذِبِ بِأَعْمَاقِكَ حتّى المَعِدَةْ

ذَلِكَ أعمقُ نَوْعًا ما مِنْ حَلْقِكْ !

وقد ورد هذا المقتطف فى طبعة كيتريدج للمسرحية .

٥٧٣/ ٥٧٤ - فكرة خلو كبد الحمام من الصفراء كانت شائعة .

٥٧٥ - 'جوارح هذا الجو جميعًا' فى الأصل (all the region kites) و (kite) تعنى الحداة حرفيًا ، ولكن المقصود بها الطير الجارح فى تعليقات النقاد ، وأما (region) فقد سبقت ترجمتها 'بالأجواء' وهذا هو معناها ، فى ٤٨٢ من هذا المشهد نفسه ، والطريف أن ملتون يستعملها فى **الفردوس المفقود** بالمعنى نفسه فى ٧/ ٤٢٥ وأن وردزورث يضيف إليها 'السماء' فى **المقدمة** (region of the heavens) ليعنى ﴿**فِي جَوِّ السَّمَاءِ**﴾ [النحل - ٧٩] .

٥٧٧ - 'ما أبعده عن طبع الإنسان' البعد عن الطبع الإنسانى هو التنكر للفطرة والأصل (kindless) يعنى ذلك اشتقاقًا ، البعد عن الانتماء للبشر (mankind) .

٥٧٧ - تضيف طبعة الفوليو كلمة 'يا للثأر !' إلى الطبعات الأولى التى طبعت فى حياة الشاعر ، ويقول جنكنز إن ورودها فى غير سياقها الطبيعى يقطع بأنها من إضافة بعض الممثلين ، ومع ذلك فإن معظم الطبعات الأخرى لدىّ توردها . لكننى ملتزم بطبعة آردن .

٥٧٩ - 'فأنا ابنُ أبٍ' - أضيفت 'أب' إلى طبعة الكوارتو الثالثة Q_3 لاستكمال المعنى وأخذت بها جميع الطبعات القديمة والحديثة ، لأنها موجودة فى الطبعة الأولى Q_1 ، رغم حذفها من طبعتى الكوارتو الثانية والفوليو .

٥٨٤ - ٥٨٩ 'كنت سمعت . . . عن ذاته' . يورد الشراح نماذج لحدوث ذلك من بلوتارخوس المؤرخ ومن مسرحية مجهولة المؤلف عنوانها **تحذير إلى الحسناوات** (نشرت عام ١٥٩٩) وكانت قدمتها الفرقة

التى يعمل بهـا شيكسبير ، ويقول أحد النـقاد إن الشاعر ربما تأثر بهـا ، على شيوع القـصة ، وفى المسرحية الألمانية **القصاص من قـاتل أخيه** (*Der Bestrafte Brudermord*) يشير هاملـت نفسه إلى حادثة مماثلة زعم وقوعها فى ألمانيا بمدينة ستراسبورج .

٥٩٠/ ٥٩١ 'سأحث الفرقة' - صياغـة الفعل فى المستقـبل لا تتسق مع ما شاهدنا فعـلاً من ترتيب تقديم العرض المذكور . ودوفر ويلسون يقول فى حاشية فى صفحة ١٤٢ من كتابه **ماذا يحدث فى هاملت** إن المناجاة الحالية (soliloquy) (أى هذا المونولوج) يصور ما جال فى خـاطر هاملت أثناء إلقاء الممثل حديثه . ولكن النقاد لا يجدون هذا مقنعًا .

٥٩٥ - 'أشكال ترضى عنها العين' - انظر حواشى السطريـن ٢٤٤ و ٢٤٥ من المشهد الثـانى من الفصل الأول ، والسطور ١/ ٤/ ٤٠ ، ٤٣ ، و١/ ٥/ ٥٤ .

٥٩٦ - 'كآبة نفسى' - يقول فلتـشر (١٥٧٩ - ١٦٢٥) John Fletcher فى مسرحية بعنوان **السارى ليلاً** (*The Night Walker*) وفقًا لما ورد فى جنكنز ما يلى :

'يقولون إن الجن تظهر لذوى العقول المكتئبة' (٣/ ٢/ ٥ - ٦) . ويقول معاصر آخر لهـما هو تاييبيه (Taillepied) :

Ceux qui sont melancoliques ... s'impriment en la fantaisie plusiers choses merveilleuses et terribles

أما الإشارة المحددة إلى 'أبخرة الهم' فترد فى البيت ٥٩٨ بالصورة التالية 'with such spirits' أى 'بمثل هذه الأبخرة' وهى إشارة إلى ما ورد فيـما كتبه ناش (Nashe) ويقتطفه جنكنز أيضًا من عمل عنوانه **ألوان الرعب الليلى** *The Terrors of the Night* وهو :

''من أبخرة السوداء فى الطحال تصعد تلك المادة الساخنة إلى المناطق فى المخ ، وتتشكل منها رؤى كثيرة مرعبة'' .

وهكذا فإن الشيطان قد يتخذ شكلاً زائفًـا كيما يستغل ضعف 'هاملت' ، حسبمـا يقول ، ويضيف ناش : ''إن الشيطان ينشط أشد ما ينشط فى إقلاقنا وتعذيبنا عندمـا يتعرض العقل للضعف والتشتت بسبب أى مـرض أو علة أخرى'' . وأما مرض الـسوداء أو الكآبة المَرَضيّة فـقد كتب عنها الكثـير ، وصدرت كتب كـثيرة تؤكد ما جـاء فى كتابات العصر الإليـزابيثى عن ذلك المرض وظواهره وتحليل علاقته بالشياطين .

حواشى الفصل الثالث

حواشى المشهد الأول

٢ - يكتسيه (puts on) يقول جنكنز إن التعبير فى ذاته لا يعنى بالضرورة أن هاملت يتصنع الخبل ، فقد وردت بمعنى 'يتصف بـ' فى **كما تهوى** (٥/ ٤/ ١٧٥) وفى **معجم أكسفورد الكبير** (OED) دون إيحاء بالتصنع ، ولكنها تدل على أن الملك يستريب أو يشتبه فى أن يكون 'الخلط' (confusion) عند هاملت به بعض العمد أو القصد .

٥ - 'الخلل' - فى الأصل (distracted) أى 'المشتت' وقد ترجمت من قبل فى ١/ ٥/ ٩٧ 'بالذهول' ، وسوف تأتى كلمة (distraction) فى ٥/ ٢/ ٥٢٢ بمعنى 'الخبال' ، ولكنها معانى متقاربة متداخلة يفرضها السياق فى كل حالة .

١٣/ ١٤ ما يقوله روزنكرانتس لا يتفق مع ما شاهدنا وسمعنا فى الفصل الثانى . ويبرر داودن ذلك بأن الرجل يحاول 'تغطية' موقفه أمام الملك بمعنى إخفاء فشله .

١٥ - 'التفرج والتسلية' فى الأصل (pastime) والكلمة ، كما يقول أحد النقاد توحى بمعنى مشاهدة المسرح وإن لم تقتصر على ذلك ، كما تقول هيلدا هيوم (Hilda M. Hulme) فى كتابها بحوث فى لغة شيكسبير (*Explorations in Shakespeare's Language*) الصادر فى ١٩٦٢ (ص ٣٣٧ - ٣٣٨) والتفرج كلمة عربية (والفرجة) وقد أشاعها الجبرتى .

٢٨ - ٣٠ بداية تنفيذ خطة بولونيوس ، التى أشار إليها فى ٢/ ٢/ ١٦٠ - ١٦٤ .

٣٢ - 'جاسوسان شرعيان' حذفت الكلمتان من Q_2 ، ربما بسبب كسرهما للوزن .

٤٤ - 'فلتقرئى هذا الكتاب' - تقاليد التصوير (الرسم) تربط بين قراءة المرأة فى عزلة وبين العبادة ، وهذا يفسر قول بولونيوس 'مظهر التقوى' فى السطر ٤٧ ، ووجود كتاب من التقاليد القديمة فى البشارة عند المسيحيين . ونجد فى مسرحية وبستر **الشيطانة البيضاء** أن أحد الإرشادات المسرحية فى النص فى ٥/ ٤ يقول "**تدخل فيتّوريا وفى يدها كتاب** . . . 'عجبًا ! هل تُرَتّلين صلواتك الآن ؟' " (مقتطف فى جنكنز) .

٤٥ - 'بالقراءة' فى الأصل (exercise) والكلمة تستخدم لقراءة النصوص الدينية خصوصًا .

٤٧/ ٤٨ - 'قد يجعل الشيطان نفسه جميل الطلعة' فى الأصل استعارة 'مختلطة' (mixed metaphor) فهى حرفيًا تعنى 'أن مظهر التقوى وما يبدو لنا من صالح الأعمال/ قد يكسو بالسُّكَّر الشيطان نفسه ، وإزاء اعتراض جمهور النقاد على هذا الاختلاط ، فضلت أن آتى بالمعنى دون التقيد بالاستعارة .

٥٠ - ٥٤ أول اعتراف للملك بذنبه . وهذا لازم دراميًا قبل عرض المسرحية الصغرى .

٥٦ - ٨٨ 'نكون يا تُرى أم لا نكون ؟' ربما يكون هذا المونولوج / المناجاة (soliloquy) أشهر ما يذكره الناس فى شيكسبير ، وأكثر ما ناقشه النقاد حتى نهاية القرن العشرين . وقد قضيت منذ عامين فترة طويلة فى قراءة ما كتب ، قبل أن أنشر هذه القطعة مفردة فى كتاب لى يتضمن مختارات من شعر شيكسبير (٢٠٠٢ مكتبة الأسرة) ثم عدت إليها الآن فقرات دون مبالغة مئات الصفحات لكتّاب كثيرين حتى انتهيت إلى الرأى الذى بنيت عليه مفهومى الذى اهتديت به فى الترجمة الشعرية ، وهو أن هذا المونولوج ، وإن كان جزءًا لا يتجزأ من عمل درامى ، يكاد يستقل عن العمل بسبب تأملاته العامة ، وخروجه عن السياق المباشر للأحداث إلى ما يمس كل إنسان ، ووجدت ما يعضد رأيى فى دراسات نقاد كبار مشهود لهم بالتعمق والتبصّر والفطنة فى التحليل النصّى ، وإن راعنى فى كل ما قرأت نزوع كثير من النقاد والشراح إلى اعتبار المونولوج وثيقةً ، مثل الوثائق القانونية ، ووقوفهم عند كلمات بعينها يحللونها ويخرجونها من سياقها ، أو يقرأون فيها أفكارهم الخاصة (فالمونولوج كما قلت عام ويسمح بالتأويل) أى إنهم فى انبهارهم بقوة تأثيره ينسون أنه شعر ، وأن للشعر منطقه الذى قد يختلف عن منطق النثر (خصوصًا نصوص القانون) .

ومحاولة رصد ما كتب مستحيلة ، فالكتابات النقدية والتفسيرية لا تعد ولا تحصى ولكننى سأقول بإيجاز أهم نقاط الخلاف وهى اثنتان : **الأولى** الخلاف حول ما إذا كان المونولوج يناقش الانتحار . وكان أول من قال بأنه كذلك وليم ووربيرتون (Warburton) فى طبعته لأعمال شيكسبير الكاملة الصادرة عام ١٧٤٧ ، مذيلة بحواش كتب بعضها الشاعر ألكسندر بوب (Pope) (١٦٨٨ - ١٧٤٤) وأكملها ووربيرتون بعد وفاة بوب ، خصوصًا المجلد ٨ حيث توجد **هاملت** . واتبعه كثيرون من مالون (Malone) إلى برادلى (Bradley) ودوفر ويلسون ، وإزاء هذا الرأى برز رأى معارض يقول إن المونولوج لا يناقش الانتحار بل ولا يشير إليه على الإطلاق ، (بل غالى بعضهم فى ذلك مثل أ. ت. ريتشاردز (Irving T. Richards) الذى نشر دراسة فى مجلة PMLA (العدد ٤٨ ، الصفحات ٧٤١ - ٧٦٦) بعنوان 'معنى مونولوج هاملت' يقول فيه إن الخنجر الوارد فى السطر ٧٥ لا يشير إلى خنجر المتحدث بل إلى خنجر خصمه !

ونقطة الخلاف الثانية تدور حول ما إذا كان هاملت يناقش معضلته الخاصة أى مشكلته الفردية أم يناقش ، على نحو ما يُصِرّ كيتريدج ، 'مسيرة القضية بصفة عامة ، لا المسألة الشخصية' . ويمكننا أن نلخص الآراء الرئيسية انطلاقًا من العام إلى الخاص على هذا النحو :

(١) إن 'سؤال' 'نكون أم لا نكون' يتعلق بالوجود الإنسانى نفسه ، ما له وما عليه ، ومناقشته تتضمن الإقرار بقدرة الإنسان على إنهاء ذلك الوجود بالانتحار ؛

(٢) إن 'السؤال' يتعلق بالاختيار بين الموت والحياة ومن ثم يركز على الانتحار ؛

(٣) 'السؤال' هو إذا ما كان على هاملت أن ينهى حياته ؛

(٤) السؤال هو ما إذا كان ينبغى لهاملت ألاّ يقتل نفسه بل أن يقتل الملك ، أى 'بين القتل المقترح للملك' وبين 'قتل نفسه' ، وينتهى ويلسون نايت (Wilson Knight) إلى ترجيح الكفتين معًا فى كتابه العجلة النارية (*The wheel of fire* الطبعة المنقحة عام ١٩٤٩ ، ص ٣٠٤) ؛

(٥) وبمزيد من التخصيص ، 'السؤال' لا يتعلق فحسب بما إذا كان على هاملت أن ينشد الثأر من الملك ، بل إذا ما كان عليه أن ينفذ الخطة المحددة التى وضعها (أى عرض المسرحية الرمزية) وهى ما بدأ فى تنفيذه فعلاً . (انظر بصفة خاصة دراسة أليكس نيوويل (Alex Newell) 'السياق الدرامى لمونولوج هاملت 'نكون أو لا نكون' ومعناه' فى PMLA ، العدد ٨٠ ، ص ٣٨ - ٥٠) "The Dramatic Context and Meaning of Hamlet's To be or not to be" . وهذه الحجة ، على نحو ما ترد فى نيوويل ، تقوم على المطالبة بتفسير المونولوج فى علاقته بالسياق المباشر ، ويقول جنكنز إن هذه حجة مضلّلة ، على مظهرها البرّاق ، ويضيف "إن القوة الدرامية للمونولوج ترجع إلى أنه يتيح لنا أن نرى موقف هاملت فى أشد مظاهرة عموميّة وشمولاً ، ومن ثم فإن أية قراءة 'صارمة' - أى قراءة تلتزم بالنص دون أن تضيف إليه - لابد أن تقترب من الرأى الأول" (المبيّن فى (١) عاليه) (ص ٤٨٥) .

ولكن معظم الصعوبات ترجع إلى محاولة استكمال ما يقوله هاملت بأفكار لم يفصح عنها صراحة ، ووراء ذلك قول الدكتور جونسون إن 'الروابط الداخلية فى المونولوج لا يفصح عنها هاملت بلسانه ، بل تظل كامنة فى ذهنه' ، إذ إن هذا القول المشهور قد شجع الكثيرين على الاجتهاد فى التأويل والتخريج ، على نحو ما انتهى إليه نايتس (Knights) فى كتابه **مدخل إلى هاملت** (ص ٧٤ - ٨٠) من أن تيار المشاعر الجارفة فى المونولوج هو الذى يحدد بصفة أساسية معنى ما يقوله البطل ، ومن ثم ينبغى للقارئ ، فى رأيه ، أن 'يضيف' ما يشاء ، وفقًا لإدراكه لتلك المشاعر ، فهكذا فعل جونسون نفسه ، وهكذا فعل مالون وبرادلى ودوفر ويلسون ، فى محاولاتهم لاستكمال ما رأوا أنه ينقص المونولوج من روابط فكرية ، بغية تحقيق الاتساق والتماسك ، وكان مرجعهم دائمًا هو 'الفكر المضمر' فى عقل هاملت .

ويقول جنكنز إننا لن نجد أى شىء فى المونولوج ، فى أى موقع منه ، يتعلق بحالة هاملت الخاصة ، أو الفردية . فهو يستخدم الضمير نحن (فى الفاعل والمفعول) واسم الموصول 'مَنْ' [إذْ مَنْ تُرَاه] وهو أداة تنكير فى هذا السؤال ، ويستخدم المصدر الصريح وهو يفيد التنكير [أن نكون] أو

المؤول ، ويفيد التنكير كذلك . وهو يتحدث عن 'البشر جميعًا' فى (٦٣) ، وما نكابده على أيدى 'الزمان' (٧٠) أو 'الأقدار' (٥٨) وهو يدل (بالمناسبة) على ما يعنيه الوجود [أن نكون] لهاملت .

وقد حاول البعض ، منهم ريتشاردز ونيوويل ، المشار إليهما ، وإلين بروسار ، (فى كتابها المشار إليه من قبل) تفسير سؤال 'أن نكون أو لا نكون' بأنه يعادل 'أن نفعل أو لا نفعل' ، وأبرزهم فى نظرى جون ميدلتون مرى (Middleton Murry) فى كتابه 'المستقبل' (*Things to Come*) إذ يقول فى صفحة ٢٣١ "إن السؤال يتعلق بمحاولة هاملت قتل الملك ، لا أن يكون أو لا يكون" . وهذا بوضوح يخرج عن أبسط قواعد النقد التى تقول بعدم خروج التأويل ، مهما يكن بارعًا ، عن المعنى الظاهر للنص . فهاملت لا يعرب هنا عن تردّده فى قتل الملك ، إذ لم يقل بأى شىء يفيد ذلك فيما سبق أو فى هذا المونولوج نفسه ، بعد أن عقد العزم عليه ، وهو حين يلوم نفسه فإنما يلومها على التباطؤ والتلكؤ ، لا على الرجوع عن قراره . وهو هنا يناقش قضية سبق أن ناقشها الفكر **الاسكولائى** (حسب تسمية لويس عوض) أى الفكر السلفى فى أوروبا فى العصور الوسطى ، القائم على المنطق الأرسطى وكتابات آباء الكنيسة الأوائل ، وهو يختص بالمنطق والفلسفة واللاهوت ، واستمر من القرن العاشر حتى الخامس عشر ، ومن أبرز من ذكرهم باحث يدعى د. ليج (D. Legge) الذى يرجعها إلى القديس أوغسطين ، كما أشار ذلك الباحث إلى أن كلمة 'السؤال' نفسها ، التى تعادل فى كتابات السلف العربية 'المسألة' (انظر **رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء**) كانت تشير إلى الموضوع المطروح للمناقشة فى الجامعات ، بل وحتى فى 'محاكم لندن' ، كما يقول، ورغم أن 'السؤال' يتطلب 'إجابة' أو إصدار 'حكم ما' ، فإنه لا يتطلب اتخاذ فعل محدد ، كما يتضح من تطور الفكرة فى المونولوج ، وتقتصر الإجابة على ترجيح كفة ما ، بناء على التقييم السابق.

وحتى فى مجال هذا التقييم ، نجد من خرج على حدود 'السؤال' نفسه ، ولم يكتف بالخروج عن السياق ، فانطلق يناقش الفرق بين كلمتين نترجمهما جميعًا بالوجود فى العربية هما (being) و (existence) مبينًا أن (being) تفيد الوجود الإنسانى الذى يتميز بالوعى (وتحمل 'أمانة' العقل) والكلمة الأخرى تفيد الوجود الجسدى المجرد من ذلك ، وعلى رأس هؤلاء ماكس بلاومان (Max Plowman) فى كتابه حق الحياة (*The Right to Live*) ص ١٥٦ وما بعدها ، كما نجد من نزع إلى تأملات فلسفية خاصة ، مثل نايتس فى كتابه المشار إليه الذى يقرن الوجود بالخير ويقرن العدم بالشر ، (ص ٧٦ - ٧٧) ، ومثل بروسار فى كتابها المشار إليه ، حيث تناقش مشكلات ميتافيزيقية تتعلق بالهوية ، أو تحقيق الذات أو الجوهر . ولكن من يقرأ المونولوج إلى آخره لن يجد لهذه التأملات مكانًا .

وأدق صياغة فـى نظرى لقضية المونولوج هى صياغـة جنكنز ، ولذلك فسوف أترجمهـا حرفيًا ولو طالت . يقول جنكنز :

" 'السؤال' (إذا شرحناه شرحًا مـبدئيًا بأنه "هل الحياة جـديرة بأن نحياها ؟") هو - وبصفة أسـاسية - وعلى ضوء مـا يتضمنه **الوجود** (من أحوال الحياة الإنسـانية كما يراها المتحدث وكما يصورها لنا فيما يتلو ذلك) إذا كان من الأفضل للإنسان أن يحياها أم لا . ولا توجد إشـارة هنا إلى الانتحار ، بل ولا إلى الموت حـتى هذه المرحلة . ومع ذلك ، فَلَمّا كان السؤال لا يطرح نفسه إلا لشخص يتمتع بالوجود فعلاً ، فإن البديلين المضمرين هما استمرار 'الوجود' ووضع حد للوجود ، بحيث نرى أن فكرة الموت مضمرة فعلاً ، وما إن يبدأ المتحدث فى توسيع نطاق 'السؤال' حتى تصبح الإشارة إليه صريحة (ينتهى - ٦٠) ومن الطبيعى أن ننتهى من 'متاعب' الحياة لا حين نضع لها حَدًا بل حين نضع حَدًا لحياتنا (انظر الحاشيـة على الأبيات ٥٧ - ٦٠) وهكذا فإن البديلين هما أن 'نكابد' أم أن 'ننتهى' ، أى هل نتحـمّل أم نموت ؟ وهذا هو ما يناقشه متن المونولوج ، ثم ينتـقل بعد ذلك بصورة طبيعيـة من إنتهاء المتاعب إلى 'جاذبية' الموت (٦٠ - ٦٤) وهو ما يعـبر عنه بالربط المألوف بين النهاية والذروة والرقاد . ولم يأت حـتى الآن تلميح بالانتحار ، ولكن فكرة 'جاذبية' الموت تقودنا بصـورة طبيـعيـة أيضًا إلى يُسْر تحقـيقه ومـن ثم إلى 'الخنجر لا أكثر' (٧٥) ، وهنا تدخل فكرة الانتحار لأول مرة فى السؤال الذى يبدأ بالسطر ٧٠ . ولكن هذا سؤال إنكارى ، أى سؤال يفترض مسبقًا إجابته بالنفى ، أى إنه سؤال افتراضى لم يطرح إلاّ لِيُنفى ويُستبعد ، إذ عندمـا يتكرر السؤال فى السطر ٧٦ وما بعده نجد النفى الصـريح له فى التعـبيـر (لو لم - ٧٨) و 'لو' تفـيـد مـا لا يكون أبدًا . وهكذا نرى أن استبـعاده يأتى بصورة طبيعيـة مثل طرحه أول الأمر ، وذلك لأن تصوير الموت باسـتعارة الرقاد قد امتد من النوم إلى الأحلام (٦٥) وهذه تأتى بفكرة الحياة الأخرى ، و'بالعقبة'، وبالزاوية التى تجعل كـارثة الحياة تطول ، وهى التى تحدّد مسـار الفكرة المطروحة . أى إن نازع الانتحـار ينتهى حتى قـبل أن يتشكل فكرًا أو صـياغة ، أى إن هاملت قـبل أن يبدأ التفكيـر فيه فى السطر ٧٠ ينفى احـتمال الأخـذ به فى السطر ٦٨ - بقوله 'يرغمنا على التمهل'! ومن المحال إذن أن نقول بأن هاملت قد فكّر قط فى الانتحار أو رأى فيه اختيارًا مرجحًا لأى إنسـان . وفى نفس الوقت نجد البديل وقد اكتسى حـيوية من الإشارات فى ثنايا المونولوج إلى مـا يتسـبب العـيش فى مكابدتنا إياه 'النبال والسهام' (٥٨) ، 'وألف صدمةٍ مما تورث الطبيعة / لهذه الأجساد' ، (٦٢/ ٦٣) ومظاهر الظلم المذكورة فى (٧٠ - ٧٤)، و'الأثقال' التى 'نحملها'(٧٦) و'الشر الذى نألفه' (٨١) . إن المونولـوج يوازن موازنـة بارعة بين الأضـداد ، بين الحيـاة والموت ، وبين الرغبـة فى الموت والخـوف مـن

الموت ، وآلام الموت وآلام الحياة ، ولكن نهاية المناقشة واضحة ، فعلى الرغم من أن أحوال الحياة تدفعنا إلى الشوق إلى الموت ، فإننا 'نؤثر احتمال' (٨١) الحياة التى نعيشها . والواضح أن 'السؤال' قد فُصل فيه: فالبديل الذى نختاره هو 'أن نكون' ، 'أن نكابد'، 'أن نحتمل' . وكل ذلك ملخص بإيجاز دال فى الحكمة التى ترد فى السطر ٨٣ : أى إن وعينا الدفين الذى يجعلنا نخاف الموت بسبب [جهلنا] الحياة الأخرى هو الذى يدفعنا إلى مواصلة العيش . وتتضمن هذه النتيجة ، بطبيعة الحال ، المفارقة التالية : إننا نرضى بأحد البديلين ليس لأننا نختار ذلك بل إننا نقبله بصورة سلبية خشية الوقوع فى الآخر ، بحيث ينتهى السؤال عن أيهما 'أشرف' (٥٧) إلى الإقرار فى كلمة 'الجُبن' (٨٣) بما هو عكس الشرف فى موقفنا من كل منهما .

"ولا أدرى لماذا يعترض البعض على المونولوج قائلين إنه يفتقر إلى الترابط **المنطقى** مع أن سير الأفكار [وتطورها] طبيعى وواضح إلى أقصى الحدود . ولكن الغموض الذى اكتنف بعض الروابط القائمة أحيانًا يرجع إلى إساءة فهم المقصود ببعض العبارات أو الألفاظ . انظر الحواشى التالية" .

ص ٤٨٧ - ٤٨٨

لقد تعمدت اقتطاف هاتين الفقرتين بالترجمة الحرفية ، فالترجمة أيسر وأصدق من التلخيص ، لكننى لن أختتم هذه الحاشية النقدية دون الإشارة ولو لمحًا إلى ما ذكرته فى البداية عن طبيعة ذلك المونولوج، أى ميله إلى الخروج عن سياق المسرحية المباشر ، وهو ما أشار إليه كولريدج قائلاً "إنه يثير اهتمامات عامة وشاملة" لكنه لا يمكن أن يصدر إلاّ عن فم هاملت ، من بين جميع شخصيات شيكسبير الأخرى (١/ ٢٦) . كما أكد آخرون ، من الدكتور جونسون إلى كينيث ميور (Kenneth Muir) فى كتابه **هاملت** (ص ٣٤ - ٣٥) أن 'الشرور' التى يقرنها هاملت بحياة الإنسان لا تتفق مع خبراته المشار إليها فى المسرحية ، وتفسير ذلك أن هذا المونولوج يختلف عن باقى مونولوجاته فى أنه لا يتصل مباشرة بما هو فيه من محنة **الآن** ، لكنه المونولوج الذى يمكن لمن فى مثل هذه المحنة أن ينشده ! إنه شعر لا نستطيع أن ننسبه إلى لسان شيكسبير الشخصى مثلاً ، فهو يمثل موقف هاملت العام إحساسًا وفكرًا فى هذه المرحلة من المسرحية ، دون أن يتناول تفاصيل المرحلة نفسها ، وهو يهيئ أيضًا الحالة النفسية التى يقابل هاملت بها أوفيليا **الآن** !

وقد سبق أن أشرت إلى أن الأفكار التى وردت فى المونولوج ، على براعة صياغتها وطلاوة نظامها ، أفكار تقليدية ، وذكرت اسم القديس أوغسطين ، والآن أضيف إليه اسم شيشرون (Tullius Cicero) ، الذى ذاعت كتاباته فى عصر شيكسبير ، بل منذ بداية عصر النهضة ، وخصوصًا كتابه **مناظرات فى توسكولوم** (*Tuscalan Disputations*) وهو كتاب يضم مناقشات

فلسفية فيما يسميه المحدثون 'سيكلوجية الحياة السعيدة' فيتعرض لفكرة الموت باعتباره رقادًا ، ولضرورة احتمال الألم ، ولاعتبار الفضيلة 'الخير الأسمى' وطريق السعادة . (**معجم أكسفورد للأدب الكلاسيكى** ، ١٩٩٦ ، ص ١٥٦٣) وهذا الرأى الرواقى يرجعه البعض إلى سقراط ، ولكن شيوع كتاب شيشرون ، كما ألمح إلى ذلك أكثر من ناقد ، لابد أن يكون من وراء شيوع هذه الأفكار فى ذلك العصر ، ولابد أن شيكسبير قد تأثر بها ، ويرجح أحد النقاد إن مونتانْى (Montaigne) الذى يشير فى كتاباته التى ترجمها فلوريو (Florio) إلى ما قال به سقراط صراحة ، هو المصدر المباشر لشيكسبير ، إذ يقول (فى ترجمة فلوريو) : 'إن كان [الموت] غاية وجود الإنسان ، فإنه أيضًا تعديل ودخول فى ليل طويل ساكن ، ونحن لا نجد فى الحياة ما هو أحلى من راحة هادئة ونوم رقيق، ودون أحلام'' . (مقتطف فى جنكنز ص ٤٨٩) .

وهكذا فإن شيكسبير يطوع الفكرة حتى يجعل هاملت يتأمل احتمال ورود الأحلام !

٥٧ - ٦٠ هذه الأبيات تقع فى موقع البدل من ''أن نكون أو لا نكون'' ، وكان أول من ألقى الشك فى معناها نايتس (Knights) فى كتابه المشار إليه آنفًا ، فافترض وجود 'or not' مضمرة ، مما تطلب الرد عليه بسرعة ، لأن ذلك يمثل خروجًا عن المعنى المقبول لابن اللغة الانجليزية ، وسرعان ما عدل نايتس عن رأيه ، وأما الصعوبة التى جعلته يتشكك فى هذا المعنى المباشر فهو أن الخيارين فى السؤال المبدئى لا يقابلان لأول وهلة خيارين مماثلين فى الأبيات الأربعة التالية ، أى أن الوجود أو العدم لا يوازيان ، فيما يبدو ، المكابدة أو حمل السلاح . فالأخيران صورتان من صور الوجود ، ولكن الخيار الثانى فى البدل لن ينتهى إلى الوجود بل إلى العدم حتمًا ، كما قال جنكنز ، لأنه وإن كانت تلك مفارقة ، فإن متاعبنا لن تنتهى حين تتحطم بل حين نتحطم نحن ! (وتعبير جنكنز هو : ''بل حين تحطّمنا هى''.) .فإن هاملت يرى أو يفترض أن المتاعب والوجود متلازمان فى الوجود كما يبين هذا المونولوج ، والمفهوم الذى يقدمه عن القدر أو ربة الحظ (وقد ترجمتُها بالأقدار لأن الكلمة الانجليزية لربة الحظ تكتب بحرف مبدئى كبير) مفهوم يتضمن (هنا على الأقل) ملازمة 'الأقدار الرعناء' للإنسان طوال حياته ، فإذا كان يستطيع الانتصار بمعارضتها أو منازلتها ، فسوف يكون من العبث طرح السؤال عن أىّ السبيلين 'أشرف' للإنسان ، بل إن العبث حقًا هو - حسبما يقول هاملت - ما توحى به صورة منازلة الإنسان للبحر ! (انظر **العاصفة ٣/ ٣/ ٦١** - ٦٤ حيث يسخر شيكسبير من محاولة جرح الرياح أو قتل الأمواج بالسيف) .

ويبدو أن الاستعارة مستمدة من التاريخ الصادق ، أى من عادات الكِلْتيِّين أو السِّلْتيِّين (the Celts) وهم أصلا سكان بريتانى (Britany) ، وهى المنطقة الواقعة شمال غربى فرنسا ، فى شبه جزيرة بين بحر المانش وخليج بسكاى (Biscay) والنطق بالكاف يرجع إلى صورتها اليونانية (Keltoi) وبالسين إلى صورتها الفرنسية (Celte) ، وتطلق الآن على من يتكلم لغة كِلْتِيّة أو ينحدر

ممن كانوا يتكلمـونها ، مثل سكان تلك المنطقـة ، والأيرلنديين وأبناء ويلز واسكتلنده ، فقد وصـفهم قدماء الـكُتّاب قائلين إن البطل المهزوم منهم كـان يحمل سلاحه ويـلقى بنفسه فى البحـر كأنما ليلقى الرعب فى قلوب الأمـواج . ويقول الدارسون إن شـيكسبيـر قد يكون قـد استقى مـادة صورته من ترجمة فليمنج (Fleming) لكتاب كتبه كاتب قديم يدعى إيليان (Aelian) وعنوان 'سجل القصص التاريخية' فى عام ١٥٧٦ ، ولكن البحوث الحـديثة بينت أن المحاربين الكلتيين كانوا يلقـون حتفهم فى الأمواج . ومن هنا فلا شك فى الدلالة الصحـيحة للفعل 'يقضى عليها' 'وينتهى' ويقول جنكنز إن حتمية انتهاء 'الحركة البطولية' بكارثة هى التى تجعل من الممكن طرح السؤال عن 'أشرف' الخيارين ، ويضيف قائلاً إن هذا السؤال قـد طرحه أرسطو من قبل قائلاً ''لا يوصف الإنسان بالشجاعة إذا كان يعلم فداحة الخطر ثم يُلقى بنفسه فيه بدافع عاطفة جياشة - مثلما كان الكِلْتِيُّونَ يفعلون عندما يحملون السـلاح ثم يلقون بأنفـسهم فى الأمـواج'' ويقـول إن العـبارات وردت فى كـتـابه **أخلاق السـعادة** (*Eudemian Ethics*) ٣/ ١ ، ويعلق جنكنز قائلاً ''إن شيكسبير لا يختلف مع هذا ، ولكن الكلمة الأخيرة ليست لأرسطو فى هذه الحالة !'' .

٦٢ - 'ألف صدمة' (shocks) الأصل هو المصادمات أى تلاقى السيوف الـتى تصطدم ، كما جرى عليه استعمال الكلمة فى شيكسبير ، ولكـننى فضلت استخدام الصورة العامة التى توسع من نطاق الكلمة كما وجدتها فى **معجم أوكسفورد الكبير** (OED) .

٦٤ - 'وتلك ذروة' هناك خلاف علـى معنـى (consummation) وإن كان الأصل هو النهـاية بالهلاك (من الفعل consume) ولكن المعنى الحديث الذى يتضمن تمام اللذة (وبداية الـفراق) قد يكـون قائمًا أيضًا ، ولما كان معنى الغاية أو الذروة قائمًـا فى الحالتين ، فضلت الكلمة الأخيرة لأنه 'لا شىء بعد الذروة !' كما يقول المثل الانجليزى .

٦٧ - 'قيودنا البشرية' المقصود بالكلمة الأصلية 'الحبال الملفوفة' ، وأصل التعبيـر ملاحىّ ، وقصره على الجسد يحد من معنى الصورة ، فالقيود تتضمن مظاهر الحياة البشرية جميعًا .

٦٨/ ٦٩ 'الكارثة التى طالت بها الحياة' فى الأصل (calamity of so long life) أى إن الكارثة حيـاتُها طويلة لأن العبارة الوصفية تعود على الكارثة ، من الناحية النحوية البحتة ، كما يقول الشراح ، ولكن معنى طول الحـياة أيضًا مـضمر أو مـوحى به ، ولذلك أضفت ثم 'أمعنت فى طولها' بحيث يعود الضمير المتصل على الحياة أيضًا !

٧٠ - 'الزمان' يقول كيتريدج إن (time) هنا يعنى (the times) أى الدنيا التى نعيش فـيها الآن ، ولهذا أتيت بالزمان لا الزمن .

٧٥ – 'حسم الامر' فى الأصل (quietus) ومعناها الأصلى 'سداد الدَّين' ولكن تستعار لحسم أى موقف أى تصفيته .

٧٥ – 'بالخنجر لا أكثر' فى الأصل (bare bodkin) ومعناها كما يقول الشراح (mere) اى مجرد لا (unsheathed) اى مسلول . (جنكنز ص ٢٧٩) أو (merely a) (سبنسر) وكذلك يقول ڤيريتى وهيبارد وغيرهم .

٧٩ – ''لا يرجع المسافرون'' اعترض بعض النقاد على هذا التعبير ووصفوا شيكسبير بعدم الاتساق بسبب عودة 'الشبح' ! والواضح أن الشبح ليس هو الإنسان الحى ، ولا أرى داعيًا لطرح آراء المعترضين وردود من رد عليهم .

٨٠ – 'خوف محير يجمد الإرادة' فى الأصل (puzzles the will) معناها كما يقول الشراح كان أقوى من معناها الحالى أى ''يتسبب فى حيرة تؤدى إلى العجز عن السير'' وعليه ترجمت التعبير .

٨٣ – 'وَعْيًا الدفين' فى الأصل (Conscience) المعنى الأول هو المعتاد للضمير ، والثانى عند شيكسبير هو الوعى بمعنى الكلمة العربية الحديث ، ووجدت أن معنى الضمير قديمًا هو ما يُضْمَرُ أى ما لا يُفْصَحُ عنه ، فجمعت بين المعنيين بإضافة الصفة .

٨٤ – 'لون عزمنا الفطرى' يقول أحد الشراح إن لون العزم بلوم الدم ، وظاهره من ثم أحمر .

٨٥ – 'نكتسى شحوب' فى الأصل (sicklied) وهى كلمة يستخدمها شيكسبير هنا فقط ، وتتضمن لون العلة الشاحب .

٨٥ – 'الفكر' عادة ما تطلق الكلمة على 'التأمل الحزين' أو 'الهم' .

٨٩ – 'فى صلاتك' هاملت يرى أوفيليا تقرأ فى كتاب يعتبره 'كتاب الصلوات العامة' والنغمة يصفها الدكتور جونسون بأنها تتسم بالوقار والجد ، ويتفق معه جنكنز ، ولكن دوڤر ويلسون يقول إنها ساخرة.

٩٢ – يقول داودن إنه يجيبها كأنها غريبة عنه . والواقع أنه يستخدم نفس الألفاظ فى إجابته على أوزريك فى ٥/٢/ ٨٢ .

٩٢ – 'لا بأس' . تكرار الكلمة فى طبعة الفوليو من وضع الممثلين .

٩٨ – 'أما وقد ذوى شذاها' تتضمن إشارة مضمرة إلى ١/٣/ ٨ ''كعبير ملأ الجو وضاع شذاه للحظة'' .

١٠١ - يقول جنكنز إن البيتَيْن المقفَّيَيْن الموجزين (rhyming sententiae) كانا من المظاهر الشائعة فى الدراما الإليزابيثية ، ولا يجب أن نظن أنهما يوحيان بالبرود أو بالزّيف .

١٠٣ - 'بالشرف ؟' أى هل أنت صادقة ؟ (حلَفْتُكِ بالشرف!) وسرعان ما يتحول المعنى إلى هل أنت عفيفة ؟

١١٤ - 'الزمن أثبت صحته' - كما فى حالة والدته .

١٢١ - الدير (دير الراهبات) (nunnery) أى حيث تحافظين على العفاف وحتى لا تنجبى من يرتكبون الخطيئة . وكانت الكلمة تستعمل أحيانًا بسخرية فى وصف بيوت الدعارة ، وربما يضيف الوعى بهذا المعنى الخبئ مرارة فى الحوار التالى . لكنه من العبث الإصرار على هذا المعنى الساخر على حساب المعنى الأصلى والحرفى (على نحو ما يفعل دوڤر ويلسون فى **ماذا يحدث فى هاملت** ، ص ١٢٨ - ١٣٤) ، وهو مرير حقًا فى هذا السياق .

١٢١ - 'عجبًا !' فى الأصل (why !) أنظر **معجم أوكسفورد الكبير** (المعنى ٤/ ٧) . فالسؤال هو : 'أتريدين إنجاب . . . إلخ' ؟.

١٢٢ - 'أعيش حياةً كريمة إلى حد معقول' فى الأصل (indifferent honest) وهذا هو المعنى المقصود (أى كما نقول بالعامية 'مستورة والحمد لله !') ولكن التلاعب بكلمة 'الشرف' باستعمالها بعدة معانٍ يخلق توريات من المحال نقلها كما هى بالعربية !

١٢٨ - الانتقال إلى ضمير الجمع يفيد أنه يعنى ما يشترك فيه مع سائر أفراد البشر .

١٣٠ - 'أين أبوك' لا يوجد فى النص ما يفيد بأن هاملت يسألها هذا السؤال لأنه قد سمع لتوه (قبل أن يدخل المسرح) ما يجيب عليه !

١٣٦ - يتساءل جنكنز "بالمقارنة بما ورد فى ١٢١ ، ألا يتضح أن فكرة زواج أوفيليا هى التى تثير غضبه ؟" .

١٤١ - 'تنبت لهم بعد الزواج قرون' هذا شرح أكثر منه ترجمة ، لأن الأصل لن يستدل منه **دون الشرح** على المعنى ، فهو يقول إن الزوجات يجعلن أزواجهن وحوشًا ، وعطيل يقول "الرجل الذى تنبت له قرون وَحش" (٤/ ١/ ٦٢) والمعروف أن الديُّوث كان يوصف بأنه نبتت له قرون .

١٤٤ - 'صباغة وجوهكن' - يقول الشراح إن وسائل التجميل المصطنعة كانت تثير السخط الشديد باعتبارها من ناحية المبدأ كُفْرًا بالله ومن ناحية السلوك دليلاً على فساد الخلق . وكان ذلك شائعًا بموجب **كتاب المواعظ** (البروتستانتى) وإن لم تكن تراعيه بنات الطبقات الراقية ، وقيل إن طبعة الفوليو

غيّرت كلمة صباغة الوجوه (paintings) إلى (pratlings) تحاشيًا للإساءة إلى ذوق الجمهور (من prattle أى prate أى يثرثر ويتكلم كلامًا طفوليًا) .

١٥٠ - 'إلا واحدًا' يقصد به الملك ، وتأثير العبارة يعتمد على التورية أى على معرفتنا بأن الملك مختبئ ويسترق السمع إليهما ، مثل الإشارة إلى مكان وجود بولونيوس فى ١٣٠ - ١٣٤ عاليه ، لا على معرفة هاملت بذلك ، لأن الكلام موجّه إلى أوفيليا أولاً وإلينا ثانيًا .

١٧١ - يقول النقاد إن شيكسبير هنا يهيئنا لمعرفة خطة الملك ، دون إفصاح عنها .

١٧٢ - هذه الإشارة التاريخية ذات إيحاءات معاصرة لشيكسبير إذ إن ملوك الدانمرك كانوا قد بدأوا يحاولون فرض الجزية السنوية من جديد .

حواشى المشهد الثانى / الفصل الثالث

١ - ٣٥ لا شك أن شيكسبير هنا يعبر من طرف خفى عن آرائه الخاصة ، ولكن نغمة هاملت تتفق مع شخصيته فهو أمير ويملك ألا يسمح بالتهاون فى شىء . وقد تعرضت كتب كثيرة للتمثيل والممثلين فى العصر الإليزابيثى .

١ - 'القطعة' هى الأبيات التى قرر هاملت كتابتها وإضافتها إلى المسرحية (٢/ ٢/ ٥٣٤ - ٥٣٦) .

٣ - 'الكثير من الممثلين' فى الأصل (many of your players) وضمير الإضافة للمخاطب للتنكير لا للتعريف . انظر الحاشية على البيت ١٧٥ من المشهد الخامس من الفصل الأول .

٤ - 'مثل المنشار' صورة شائعة فى الأدب الكلاسيكى .

٧ - 'تكتسب بالتعوّد' هذا المعنى الذى أفهمه من قرن الفعلين (acquire and beget) وجنكنز يقول إن الاكتساب يكون من خلال التدريب ، والولادة أو الإنجاب (begetting) يكون بالفطرة ، والمعجم يقول إن (beget) قد تعنى (obtain) أى تحصل على أو تبلغ ، وهذا منطقى فإن هاملت لا يستطيع أن يطلب من الممثل أن يغير فطرته ، بل أن يكتسب شيئًا بالعادة حتى يصبح 'فطرة ثانية' ، وعلى هذا ترجمت التعبير .

١٢ - 'التمثيل الصامت أو الضجة الفارغة' - شاع حب العامة للصخب والضجيج ، والمشاهد الخلابة ، كما يقول توماس هيوود (Thomas Heywood) (١٥٧٤ ؟ - ١٦٥٠) فى إحدى مسرحياته ، وانظر دراسته الذائعة **دفاع عن الممثلين** (١٦١٢) حيث يؤكد ما جاء هنا على لسان هاملت عن التمثيل بصفة عامة . انظر الحاشية ١ - ٣٥ عاليه .

١٤ - 'تيرماجانت' شخصـية تتسم بالصخب والعنف فى الحركـات ، شاع تقديمها فيـما يسمى **بمسرحيات الأسرار** (Mystery plays) وهى المسرحيات الدينية الـقَرَوَسْطِيّة التى تصور أحداث **الكتاب المقدس** وكانت قد نشأت فى الكنيسة من الطقوس وإنشاد الجوقة ثم أصبحت مسرحيات كاملة تقدمها النقابات العمالية . وقـد دخلت كلمة تيرماجانت إلى اللغة الانجليزية فـأصبحت تستخدم اسمًا أو صـفة لتفيد الميل إلى الصخب والشجار .

٢٤ - 'هيرود' - كانت مسرحيات الأسـرار تقدم هذا الطاغية (الذى يصوره **الكتاب المقدس**) وقد اكتسى طابع الصخب والعنف ، ويورد الدارسون نماذج لتلك الصورة .

٢١/ ٢٢ يقول جون وبسـتر ، معاصر شـيكسبير ، إنه أعجب بتـمثيل مسرحـيته **الشيطانة البيضاء** "بسبب صدق محاكاتها للحياة ، دون أن تحـاول أن تضفى الوحشية على الطبيعة" . وقد شاع اعتبار المسرح صـورة للحيـاة الواقعـية فى عـصر النهـضة ، وهى الـفكرة التى يرجعـها الدارسـون إلى دوناتوس (Donatus) النحوى الذى عاش فى القرن الرابع الميلادى وكـتب دراسة عن الكوميديا ، إذ تخصص فيما بعد فى نقد تيرنس وفيرجيل ، ينسب فيها نظرية 'تصوير الواقع' إلى شيشرون ، وقد ورد ذلك فيما يسمى **التعليقة على تيرنس** (*Commentum Terenti*) .

٣١ - 'نبرات المسيحى' يقصد الإنسان العادى .

٣٢ - 'ولا أى إنسان . . .' وردت عبـارة مشابهة للنص الانجليـزى ، وبنفس المعنى ، فى مسرحـية **المرأة الصامتة** من تأليف بن جونسون (٤/ ١/ ١ - ٢) .

٣٧ - 'الخروج عن النص' كان عادة شائعة .

٤٤ - ٤٥ تضيف طبعة الكوارتو السّىّ Q_1 عشرة سطور هنا تتضمن ، فيـما يشبه المفارقة ، نماذج لما يشكو منه هاملت !

٤٦ - 'هذه المسرحية' - فى الأصـل (piece of work) مـثل مـا ورد فى حـديث هاملت عن 'خلق الإنسان' فى ٢/ ٢/ ٣٠٢ .

٥٠ - 'هل تذهبان . . .؟' إخراج روزنكرانتس وجيلدنستيرن من المسرح يرمى إلى الانفراد بهوراشيو ويبين اختلافه عنهما .

٥٣ - 'المحبوب' فى الأصل (sweet) وهى صفة شائعة فى حوار الألفة والمودة .

٥٤ - 'متزن النفس' فى الأصل (just) وتشرحها الأبيات ٦٦ - ٧٢ .

٥٥ - 'عاملت' فى الأصل (conversation) أى 'معاملات' (لا 'الحديث مع' فقط) أو هنا 'تعاملت معهم' .

٦٩ - 'العاطفة والعقل' فى الأصل (blood and judgment) ولما كان الدم يعتبر مقرًا للعاطفة ، فهو ضد العقل ، واستعمال كلمة الدم فى شيكسبير بمعنى القلب أو العاطفة معروف وشائع .

٧٠/ ٧١ يعود شيكسبير إلى الاستعارة نفسها فى ٣٥٥/ ٣٦٣ .

٧٣ - 'سوداء القلب وأعماق فؤادى' الأصل (my heart's core ... my heart of hearts) والمفترض أن (core) مشتقة من (cor) اللاتينية بمعنى 'مركز القلب' - ترادف للتوكيد .

٧٧ - 'عرض المشهد' يشير إلى التمثيلية فى ٧٥ .

٨٣ - 'الكور' هو مجمرة الحداد، وقد أتيت بها استكمالاً لدلالات الصورة بسبب إيحاء النار بنار الجحيم ، وهى الدلالات التى تربطها 'بالشيطان الملعون' (أى ساكن الجحيم) فى ٨٢ . وفولكان سبق الحديث عنه ، إله النار والصناعة المعدنية عند الرومان .

الإرشادات المسرحية الأبواق والطبول من خصائص الدنمرك . وقد سبق الحديث عنها . وتورد طبعة الفوليو إشارة إلى عزف مارش عسكرى دنمركى ، ويقال إنها بديل مسرحى للأبواق والطبول .

٩٢ - 'ابن أخينا' - انظر ١/ ٢/ ٦٤ .

٩٣ - الملك يسأله عن حاله (How fares = عامل إيه ؟) ويفسر هاملت fare على أنها تعنى الطعام ! وعلى هذا يجيب . ولهذا يعترض الملك فى ٩٦ .

٩٧ - 'لم تعد ألفاظى' . إشارة إلى مثل يورده تيلى (Tilley) فى ص ٧٧٦ من كتابه عن **الأمثال الانجليزية فى القرنين ١٦ و ١٧** (١٩٥٠) ويشرحه الدكتور جونسون هكذا : "كلمات المرء تظل كلماته ما دام لم ينطق بها ، كما يقول المثل" (جونسون) . وربما كان هاملت يشير إلى هذا المثل .

١٠٥ - 'العجل الأكبر' - التورية فى (calf) بمعنى 'عجل' و'أحمق' .

١٠٨ - جاذبية - المقصود قدرة الجذب للمعدن والجاذبية بمعناها الاستعارى .

١١٣ - 'أضع رأسى فى حجرك' - يروى شعراء العصر وكتابه أن ذلك كان من تقاليد الفروسية ، وقد ألمح ناقد إلى أن هذا الموقف كان مألوفًا فى **مسرحيات الأسرار** حيث يجلس شاب فى حجر الفتاة التى تغويه ، فتأسره سطوتها ، ثم تخونه . والإشارة إلى موقف هاملت واضحة .

١١٥ - 'شيئًا فظًا' فى الأصل (country matters) والمقصود العلاقة الجسدية ، وقد وردت الكلمة فى

إحدى قصائد جون دَنْ التى درسناها صغارًا ، وهى عبارة (country pleasures) وفى مسرحية لتوماس ديكر . (١٥٧٠ ؟ - ١٦٣٢ ؟) (Dekker) .

١١٧ - 'جميل' فى الأصل (fair) ولها معنيان وهما (١) ممتع و (٢) طاهر أو برئ ، ولم أدرج المعنى الثانى لبعده عن السياق .

١٢٦ - 'ضعفا شهرين' (twice two months) لم أشأ أن أترجم ما تقوله أوفيليا إلى كلمات أخرى ، بسبب احتمالات تأويلها المختلفة ، فمن قائل إنها تعنى أربعة أشهر ، ومن قائل شهرين ! أما جنكنز فيقول إن المعنى المضمر هو أن ثلاثة أشهر قد انقضت بين الفصلين الأول والثانى .

١٢٧ - كان الشيطان لباسه أسود وفق الاعتقاد الشائع .

١٢٨ - 'فراء السّمّور' فراء من جلد حيوان السّمّور ، باهظ الثمن ، أسود ، يلبس فى الحداد .

١٣١/ ١٣٢ "ممثل الحصان . . . النسيان" - يصفه نيرز Nares فى معجمه القديم (حسبما يقتطف قوله جنكنز ص ٥٠٠) بأنه "دمية على شكل حصان ، يربطها الممثل حول خصره ، ويدخل رجليه فيها حتى يستطيع المشى، وإن كان يغطيهما بقطعة قماش طويلة ، وبحيث تظهر أرجل الحصان الدّمية على جانبيه ، فى مكان رِجْلى الرّجُل" . وكان اعتراض البيوريتانيين على كل ما يرونه من 'الحركات المنحلّة أو البذيئة' سببًا فى إلغاء عرض ممثل الحصان من أى عروض أو ألعاب . أما البيت "يا ويلنا ! . . . النسيان !" فقد كان قرار إحدى الأغنيات الشعبية الشائعة .

العرض الصامت كثرة ما كتب عن العرض الصامت ترغمنى على التلخيص السريع الموجز . أهم كتاب يتناوله بعد دوفر ويلسون (**ماذا يحدث فى هاملت**) هو كتاب د. مِلْ (D. Mehl) بعنوان **العرض الصامت الاليزابيثى** (١٩٦٥) ومنه نعرف أنه كان يستخدم فى تقديم ما يتعذر أو يصعب تقديمه فى عروض حوارية ، أو يقدم للتمهيد لما سوف يأتى فى الحوار ، ولو بصورة رمزية . ولكن هذا العرض الصامت فريد فى بابه ، فهو يقدم دون كلام ما سوف يقدم بالكلمات ، وقد رد بعضهم عليه قائلاً إنه هو الأصل وهو يقدم مسرحية داخلية هى المسرحية الحوارية (الناطقة) . ولكن أهميته ترجع ، كما يقول دوفر ويلسون ، إلى أن المسرحية الناطقة لم تقدم كاملة (المرجع المشار إليه ص ١٤٥ - ١٤٩) ولكن له وظيفة ثانية ، إذ إنه - إلى جانب إلقاء الضوء على ما يعتزمه هاملت - يستبعد تمامًا عن الانتقام ليصور بؤرة المسرحية وأساس حبكتها وهو جريمة كلوديوس الملك .

ولكن النقاد قد واجهوا (وما زالوا) مشكلة مهمة ، وهى لماذا لم يهتز الملك لرؤية تلك الجريمة، فى حين أن ضميره يستيقظ ويفزعه حيْن يشاهد العرض الناطق حتى دون أن يكتمل ؟ اقترح بعض الدارسين خلطًا فى 'تسجيل' النص ، بحيث تداخل نصّان أو أكثر ، وبقيا دليلاً على التكرار الناجم

عن ذلك الاختلاط . وقد صدر كتاب يعرض النظريات المختلفة عام ١٩٧٥ كتبه و . و. روبسون (W. W. Robson) بعنوان **"هل شاهد الملك العرض الصامت ؟"** *Did the King see the Dumb-show ?* Edinburgh وأنا أعتمد عليه فيما قيل فى غير مصادرى الرئيسية ، حتى ذلك التاريخ .

وربما لم يفطن النقاد إلى ما يبدو من 'عدم الاتساق' فى **هاملت** إلا فى القرن العشرين ، ومن ثم حاول معظمهم تقديم تفسير عقلانى لسلك الملك يتفق مع تكرار المسرحية الصغرى ، ويمكننا أن نصنف شروحهم على النحو التالى : الاتجاه الأول يفترض أن الملك لم يشاهد العرض الصامت ، والثانى يفترض أنه شاهده ولم يستطع إدراك مغزاه ، والثالث يفترض أنه شاهده لكنه أبدى القوة التى مكنته من تحمله وإن لم يستطع تحمل تكراره . وهذا ما يسمى بالتفسير السيكولوجى ، وأهم من قرأته له هو هارلى جرانفيل - باركر (Harley Granville - Barker) فى الجزء الثالث من مقدماته لشيكسبير (*Prefaces to Shakespeare,* Princeton, N. J. 1946.) وروبسون يسمى هذا التفسير بنظرية 'الضِّرْس الثانى' ومعناها أن الإنسان قد يتحمل ألم ضرس فاسد (مسوّس) واحد، لكنه إن انتقل الفساد إلى ضرس مجاور لم يعد الألم محتملاً . وقد ردد هذا التفسير كثيرون ودافعوا عنه .

ويقول جنكنز إن مثل هذه التفسيرات كلها تضيف أشياء خارجة إلى النص ، لكننى لا أرى فيها إلا محاولات لفهم ما يجسده النص أمامنا على المسرح ، ولا مناص للمخرج من أن يفعل ذلك حتى يصبح للنص معنى يقبله النظارة ، وما عسى جنكنز أن يقول عمّن يضيف 'حركة مسرحية' تغير معنى الكلمات الذى يتصوره غيره ؟ وهكذا تساءل هاليويل - فيليبس (Halliwell - Phillipps) ألا يجوز للمخرج أن يجعل الملك منهمكًا فى الحديث مع الملكة بحيث تغفل عينه عن متابعة كل أجزاء العرض الصامت ؟ وما لبث أن اقتنع بهذا دوفر ويلسون ودافع عنه بل ويبدو أنه يصر عليه بدليل تكرار الإشارة إليه فى **ماذا يحدث فى هاملت** ؟ (ص ١٤٩ - ١٥٣ ، ١٥٨ - ١٦٠ ، ١٨٣ - ١٨٤) وكثيرًا ما اتبع المخرجون ذلك ، بل وأثبته بعضهم كِتَابةً ، استنادًا إلى ما يقوله هاملت فى السطر ١٢ عاليه من أن 'العرض الصامت' لا يناسب إلا أذواق العامة ! ومن أغرب الآراء التى قيلت تبريرًا لعدم مشاهدة الملك للعرض الصامت هو أن تركيب المسرح الإليزابيثى لم يكن يسمح به ، (دراستان) أو أن النور كان خافتًا فى القصر فلم يتبين الملك حقيقة ما يجرى أمامه !

أما أغرب الآراء قاطبة ، ولولا ما أثاره من خلاف ما عرضت له أصلاً ، قول كاتب يدعى جريج (Greg) فى دراسة بعنوان "هلوسة هاملت" ('Hamlet's Hallucination') نشرها فى دورية تدعى **مجلة اللغات الحديثة** (MLR) (العدد ١٢ ص ٣٩٣ - ٤٢١) إن الملك لم يتأثر بالعرض لأنه (أو 'ومن ثَمّ فإنه' - كما يقول -) لم يرتكب جريمة القتل (ص ٤١٥ من المقال) . والكاتب يقول

إن كلام الشبح من وحى خيال هاملت ووساوسه ، رغم أن الملك نفسه يعترف بقتل أخيه ، بل ويَخِزُهُ ضميره 'حين يأتى الحديث عن السم' كما يقول هاملت فى السطر ٢٨٣ من هذا المشهد نفسه، وأهم ما فى مقال جريج هو قوله إن الملك كان قلقًا بشأن موقف هاملت ويتابعه أكثر من متابعته للعرض ، إذ قال بعضهم ، ترديدًا لتلك الفكرة ، إن الملك لم يستطع التركيز على العرض الصامت ولا العرض الناطق أو إنه استطاع تحمّل هذا وذاك بسبب ذلك القلق ، وإنه لم ينهض غاضبًا إلا عندما قال هاملت (٢٥٥) "إنه يقتله فى الحديقة طمعًا فى مُلْكه" .

وأفضل رأى فى نظرى هو قول جرانڤيل - باركر (المرجع نفسه ص ٩١) إن الملك لم يدرك مغزى العرض التمثيلى الصامت بسبب أسلوب التمثيل النمطىّ الذى قدمته الفرقة به ، ومعظم العروض الصامتة كانت غامضة ، ولا يكتمل أو يتضح معناها دون 'الراوية' الذى يقدم الأحداث ويعلق عليها ، وهو ما تتوقعه أوفيليا فى السطر ١٣٩ . فهذه النظرية تأخذ فى اعتبارها تقاليد العروض المسرحية وأساليب التمثيل فى ذلك العصر تحديدًا ، وهذا هو ما يسمى بمبدأ 'الوعى المزدوج' الذى شرحه خير شرح أستاذ يدعى بيثيل (Bethell) فى كتاب عنوانه **شيكسبير والتقاليد الدرامية الشائعة** (ص ١٥٦ - ١٦٠) ويعنى به التورية الدرامية فى أحد صورها ، فجمهور العرض الصامت لا يدرك معنى ما يحدث ، ونحن الجمهور الذى يشاهد **هاملت** نعرف مرماها ، أما الجمهور الأول فتمثله أوفيليا ، وهى خير من يمثله فى براءتها وجهلها بما حدث ويحدث .

ويعترض جنكنز على بيثيل لأنه يفترض موازاة الملك بأوفيليا ! كيف وهو الحصيف الذى لا يقتصر علمه بما حدث على جريمته بل على أسلوبها المبتكر الفريد . ويجيب جنكنز على ذلك قائلاً:

"عدم مشاركة الملك فى الحوار فى هذه المرحلة لا يرجع إلى السهو بل إلى البراعة الدرامية ، وأما ماذا كان رد فعله إزاء العرض الصامت فهو سؤال لا تقتصر المسرحية على عدم إجابته ، بل وتحرص على عدم طرحه . ورغم أنها بذلك لا تعمل حسابًا للناقد فى غرفة مكتبه ، فهى تعتمد على ألا يطرح المشاهد فى المسرح هذا السؤال ، فسوف يشاهد الملك وقد ثارت ريبته أولاً عندما يسأل هاملت سؤاله فى السطر ٢٢٧ ، وأما الروايات النقدية العديدة لصراع عنيف يدور قبل ذلك بين الملك وهاملت أو داخل نفس الملك فهى روايات تصف ما يدور بأذهان النقاد لا ما يحدث فى المسرحية على الإطلاق" . (ص ٥٠٤) .

وأكتفى بهذا من طبعة ٢٠٠٣ التى لدىّ !

١٣٥ - 'خبث الشر !' فى الأصل (milching malicho) ثارت مناقشات لا لزوم لها وكتبت الدراسات (حتى ٢٠٠٣) عن أصولهما ، ولكن كلا منهما تكاد تعنى الشىء نفسه : الشر أو الخبث أو السوء .

والإفاضة التى فى معجم أوكسفورد الكبير (OED) لن تفيد القارئ العربى : أما المعنى الحرفى فهو "هذا شرير يمارس خبثه" .

١٥٠ - ١٥٥ تتميز 'المسرحية الداخلية' عن كل ما حولها وتبرز عن حوار المسرحية كله بالأبيات المقفاة (المزدوجات couplets) وبالرفع المتكلف للأسلوب مما كان يميز فترة سابقة . ويتضح هذا بصورة خاصة فى الصياغة المصطنعة لعبارة 'ثلاثين عامًا' ، وهى التى يمكن موازنتها بأسلوب روبرت جرين (Robert Greene) (١٥٥٨ - ١٥٩٢) أى الذى سبق شيكسبير بسنوات معدودة ، وانظر قوله فى مسرحية **ألفونصوس ملك أراجون** ٤/ ١/ ٩ وما بعده (*Alfonsus King of Aragon*) :

أتمّتْ مسيرةُ شمسِ الوُجودِ ثلاثينَ دَوْرَةْ

بإشعَاعِها الذَّهَبىّ تطوفُ بِقُبَّةِ هذى السَّما السَّافِرةْ

كذلكَ قامتْ إلهةُ فَلْحِ الأرَاضى ثلاثينَ مَرّةْ

بِدَفْعِ الرِّجالِ إلى فَلْحِها بالأُجْرَةْ

وذلكَ منذُ لَبِسْتُ مُسُوحَ الكَهَانَةِ أوّلَ مَرّةْ !

وانظر إلى قوله أيضًا فى سليموس (*Selimus*) :

أتمّ ابنُ ليتُو الجميل ثلاثينَ دَوْرَةْ

يطوفُ بدنيا الأنامِ وفى يَدِه شُعْلَةٌ مُوقَدَةْ

وذَلِكَ مُنْذُ تَقَلّدْتُ ذا الصَّوْلَجَانْ . . .

(٣٧ وما بعده)

وابن ليتو Leto (أو لاتونا Latona) كناية عن الشمس ، ولاتونا أو ليتو (أو لادا Lada) هى ربة الخصب ، والمعروف أن الشمس مذكر بالانجليزية . ولعل فى ذلك ما ينفى أن تكون فى رقم ثلاثين أى إشارة إلى عمر هاملت أو الزمن الذى قضاه والده منذ زواجهما (انظر الحاشية على ١/ ٣/ ٧) و (٥/ ١/ ١٣٩ - ١٥٧) . ويكتفى شيكسبير بتحديد نغمة الأسلوب فى هذا المطلع من خلال الزخرفة بالكنايات فلا يعود إليها ، ولكن المزدوجات التى تعج بالحكم المألورة ، وقلب أبنية العبارات ، واستعمال الكلمات الغريبة أو غير المألوفة من حين إلى حين ، كل ذلك يواصل إحساسنا بابتعاد ذلك الأسلوب عن إطار الشعر المرسل السلس فى الحوار المسرحى (وقد غيرت البحر فى البداية حتى ١٧٢) .

وقد حاولت الالتـزام بهذه الظواهر الأسلوبية فى العربية دون إغراق فى التـغريب ، فأنا أضع القارئ العربىّ نصب عينى .

١٥٠ - 'مركبة الشمس' فى الأصل (Phoebus' cart) وليس لدينا فى العربيـة أساطير موازية فـفضّلْتُ التقريب على التغريب .

١٥١ - 'أرض مدورة كالكرة' فى الأصل (Tellus' orbed ground) انظر الحاشية السابقة .

١٧٥ - ١٨٠ ''لا تتزوج زوجًا آخـر إلا من قتلت زوجًا أول'' لا ينبغى أن نَسْتَمّ فـى هذا اتهامًا بأن والدة هاملت قتلت زوجـها ، بل بأن زواجها من أخيـه يمثل تواطؤًا أو تشجيعًـا على قتله (انظر ٣/ ٤/ ٢٩ والحاشية أدناه) .

١٩٥ - ٢٠٤ هذه التأملات فى الصداقة والعداوة ترجع إلى رسالة شيشرون **عن الصداقة** .

٢١٧ - 'فى الدنيا والآخرة' فى الأصل (here and hence) وهذا هو المعنى الذى وضعه كيـتريدج واتبعه الجميع .

٢٢٧ - ٢٢٨ ''هل سمعت . . .'' أول إشارة لقلق الملك من المسرحية . ويقول دوفر ويلسون إن هذا يدل على أنه لم يشـاهد العرض الصـامت وإلا لعلم أن فيـها ''إساءة'' (أو جريمة ، عـلى نحو مـا يحوّل هاملت المـعنى فى ٢٢٩) (**ماذا يحـدث فى هاملت** ، ص ١٥٩) ويقول آخـرون إنه شاهد الـعرض الصـامت وإلا مـا استـراب فى وجـود 'إساءة' - (انظر الحـاشـيـة على **الإرشادات المسرحية فى ٣/ ٢/ ١٣٣**) ولكن الإشارة إلى الزواج الثانى تكفى لإقلاقه ، على الأقل فيما يتعلق بالملكة .

٢٣٢ - ٢٣٤ ''جريمة قتل . . . اسم زوجته'' يقول الشراح إن القـول باستناد **مقتل جونزاجو** (Gonzago) إلى جريمة حقـيقية (ومن ثم وفـاة الملك هاملت) قول صحيح ، فيـما يبدو ، وإن الضحـية كان دوق أوربينو (Urbino) فى عام ١٥٣٨ ، ولكن جونزاجو لم يكن اسم الدوق ، بل اسم من زعموا قيامه بقتله ، وهو لويجى جونزاجا (Gonzaga) وكان من أقرباء زوجة الدوق ليـونورا جونزاجا . ويعرض جنكنز فى مقدمته لطبعته لذلك بالتفصيل (ص ١٠٢) . وربما يكون اسم ڤيينا تحريفًا لكلمة أوربينو ، أو أن اسم المدينة الأصلى أوحى بـها . وكـان المفتـرض الاتسـاق فى الإشـارة إلى الملك والملكة فى المسرحية بتحويل الدوق والدوقة إلى الملك والملكة ، ويقول جنكنز إن ذلك قد يكون مرده زلة لسان .

٢٣٦/ ٢٣٧ 'فليضطرب . . .' فى الأصـل (Let the galled jade wince) ومعناهـا الحرفى ''فَلْيَرْكُلْ الأرضَ بحوافره الحصـانُ الذى جَرَحَهُ السَّرج'' وكان ذلك تعبـيرًا جرى مجرى الأمـثال (يورده تيلى Tilley) ويورد الشراح صورًا شـتى لهذا المثل ، ومعناه قريب من القـول العربى المأثور ''كاد المريب بأن يقول خذونى'' ولما كانت الصورة مسـتمرة من العبارة السابقة ، وفـيما يلى المثل ، كان لابد من

الالتزام بالصورة الأصلية ، مع التضحية بالمعنى الحرفى (فليس من المعقول أن يقول هاملت للملك ''كاد المريب . . . !'' .

٢٣٩ - 'ابن أخى الملك' . كنا نتوقع أن يكون أخاه ، ولكن هاملت يضيف إلى صورة مقتل الملك الراحل صورة الثأر المزمع الذى سيتولاه هو (وهو ابن أخى الملك) حتى يكون الدور الذى يقوم به لوسيانو دوراً مزدوجًا .

٢٤٠ - 'الجوقة' كان يقوم بدورها ممثل أو راوٍ يتولى شرح معنى الحدث .

٢٤١/٢٤٢ - فى مسرح العرائس كان الشارح هو من ينطق بما تقوله الدّمى ومن ثم يشرح الحدث .

٢٤٤ - تورية هاملت تتضمن معنى مضمراً بذيئًا ولذلك تعترض أوفيليا على معناه فى السطر التالى .

٢٤٦ - يتلاعب هاملت بتعبير أحسن وأسوأ فيما قالته أوفيليا بالإشارة إلى قَسَم الزواج .

٢٤٨ -- 'الغراب الناعق' علّق الكثيرون على هذه الصورة قائلين إنها لا تليق بهاملت ، ولكن هاملت يجمع فى لوسيانو بين صورة القاتل والمنتقم معًا ، على نحو ما أشير إليه فى الحاشية على ٢٣٩ ، ويقول ناقد يدعى سمسون (Simpson) يقتطف كلامه جنكنز ، إن التعبير يعتبر ضغطًا لسطرين وردا فى مسرحية مجهولة المؤلف عنوانها **المأساة الحقيقية لريتشارد الثالث** وهما ''إن صرير صوت الغراب الجائم الناعق طلبًا للثأر / قد أتى بأسراب كاملة من الوحوش تطلب الثأر'' (ص ٣٠٣) .

٢٤٩ - ٢٥٤ نشأ خلافٌ حول ما إذا كانت هذه الأبيات الستة تمثل القطعة التى قال هاملت إنه سيضيفها إلى المسرحية . وربما يتفق جمهور النقاد مع قول داودن (Dowden) ''إذا كان لابد من تحديد الأبيات التى ألّفها هاملت ، فلا مناص من الإشارة إلى أبيات لوسيانوس الستة'' .

٢٥٢ - هيكات (Hecate) هى الربة الموكولة بفنون السحر جميعًا ، ومن ثم فهى تعتبر سلطان السحرة و''مدبرة كل أذى وضرر'' (ماكبث ٣/ ٥/ ٧) . 'لوثت ثلاثًا' ربما لأن هيكات كانت تُصوَّر فى صورة من تتجسد فى ثلاثة أجسام أو أشكال (*triformis*) .

٢٥٦ - 'بلغة إيطالية رفيعة' - يرجّح النقاد صحة ذلك ، وإن لم يستطيعوا العثور على المصدر الأصلى .

٢٥٨ - 'نهض الملك' يروى أحد النقاد حادثة وقعت مشابهة للملكة إليزابيث .

٢٦٥/٢٦٨ قيل إن هذه الأبيات مقتطفة من أغنية شعبية أو موال غربى (بالاد) ولكن أحدًا لم يستطع العثور على مصدر ولو غير مؤكد لها ، ومن ثم انتهى الرأى إلى أنها من تأليف هاملت على غرار إحدى الأغانى الشعبية . والواضح أن مرمى البيتين الأولين تكرار لما عبر عنه من قبل فى ٢٣٦/٢٣٧ انظر الحاشية أعلاه .

٢٦٩ - [هذه الليلة] هذا تفسير دوفر ويلسون ولم يختلف معه أحد سوى كيتريدج إذ ينسب النجاح إلى تأليف الفقرة المنظومة السابقة .

٢٧٣ - 'نصف مشاركة' المقصود أن هاملت لا ينبغى أن ينسب النجاح لنفسه فالفرقة قامت بالدور الأكبر .

٢٧٥/٢٧٨ يقول فيريتى إن الأبيات "فى هذه الفقرة تنطبق على الظروف السياسية انطباقًا يُرَجِّح أنها من تأليف هاملت ، فيما يبدو ، . . . لا مقتطفة من شعر آخرين" . والسطر ٢٧٩ يؤكد ذلك ، حيث يطلب هوراشيو من هاملت الالتزام بقافية 'نهار' وأن يأتى بكلمة 'حمار' (بدلاً من رقيع) .

٢٧٥ - 'دامون' هو الاسم التقليدى للراعى فى عصر البراءة 'قبل أن تنهار الدولة' !

٢٧٧ - 'جوف' رب الأرباب (جوبتر = زيوس) إشارة واضحة إلى والده ، انظر ٣/ ٤/ ٥٧ .

٢٧٨ - 'رقيع' فى الأصل (pajock) وشاع اعتبار الكلمة تحريفًا للطاووس (peacock) ولكن الدراسات الحديثة تستبعد ذلك تمامًا ، وانتهى جنكنز إلى قبول رأى داودن فى أن الكلمة ليست محرفة، بعد أن عُثر عليها فى إدموند سبنسر (Edmund Spenser) (١٥٥٢ ؟ - ١٥٩٩) وبهذه الصورة دون تغيير، بمعنى المنحط الحقير ، ولكن جنكنز يقول إن **معجم الاشتقاق** (*Etymological Dictionary*) الذى وضعه سكيت (Skeat) [وليس عندى] يقول إنها مشتقة من الرُّقَع أو لابسها ، ويشير إلى البيت الوارد فى (٣/ ٤/ ١٠٣) : "ملك يلبس ثوبًا من خِرَقٍ ورقع" ، ويستند إلى دراسة نشرت فى إحدى الدوريات ليحسم الأمر . وقد استوحيت من الرقع 'الرقيع' ، فهو معنى الكلمة على أى حال .

٢٩٦ - هاملت يفسر 'المرارة' حرفيا . ولم يكن جيلدتسيرن يعنى إلا الغضب المرير (Choler) .

٣٢٥ - 'مهمة' - فى الأصل (trade) وتعنى حرفيا 'تعامل' أو 'معاملة' ، وفى السياق كما يقول الشراح تعنى 'عمل' أو 'مهمة' ، وكل هذه الكلمات رسمية جافة ، ويقول كيتريدج إنه رغم أن الكلمة لا تتهمهما بأنهما من المرتزقة (mercenaries) أو المأجورين ، فهى تضع حدًا لأى تظاهر بالصداقة ، وهى تتلازم مع استخدام هاملت ضمير الجمع الملكى للمرة الوحيدة فى المسرحية .

٣٢٩ - يقول كيتريدج ودوفر ويلسون إن هذا السطر يتضمن تهديدًا مضمرًا بحبسه ، ولكن جنكنز يستبعد ذلك ويقول إن معناه هو انحباسه فى ذاته وحسب . (انظر ٢/ ٢/ ٢٥٠ - ٢٥٥) .

٣٣٢/٣٣٣ انظر ١/ ٢/ ١٠٨ - ١٠٩ ، وإن كان هاملت يُعتبر أحيانًا ولى العهد دون حاجة إلى وعد من الملك . انظر ١/ ٣/ ٢٠ - ٢٤ وربما أيضًا ٣/ ١/ ١٥٤ .

٣٣٤ - المثل الانجليزى هو "يموت الحصان جوعًا فى انتظار نمو الكلأ" وهو يقابل المثل العربى القديم "إلى

أن يجىء الترياق من العراق مات المسموم'' أو المثل العامى المصرى ''موت يا حمار على ما يجيلك العليق'' .

٣٣٥ - 'قديم بالٍ - فى الأصل (musty) أى علاه العفن ، ولذلك فهو أدنى من أن أستشهد به .

٢٣٧ - 'فى مهب الريح منى' الصورة مستقاة من تقاليد صيد الحيوانات البرية ، إذ كان الصائد يتيح للحيوان الذى يطارده أن يكون فى مهبّ ريح الصائد حتى يشم رائحته فيجرى فى الاتجاه المضاد (أى بعيدًا عنه) إلى حيث أعد الصائد له الشبكة حتى يقع فيها .

٢٣٩/ ٣٤٠ أى إن جيلدنستيرن يبرر إساءته إلى هاملت بأنها ثمرة إخلاصه فى حبه ومن ثم أداء واجبه إزاءه .

٣٤١ - أى لا أستطيع أن أفهم كيف يؤدى الحب إلى الاساءة : فإذا أتى السلوك بإساءة لم يعد حبًا .

٣٤٨ - يقول كيتريدج إن التشبيه بالكذب فى السهولة كان يجرى مجرى الأمثال .

٣٤٩ - يذكر الإبهام لأن المزمار كانت له فتحة سفلية يوضع عليها الإبهام .

٣٥٥ - 'فتحات أنغامى' فى الأصل (ventages) وقد تكون الكلمة من نحت شيكسبير ، كما يوحى بذلك **معجم أوكسفورد الكبير** (OED) (فى المعنى رقم ٢ للكلمة) .

٣٥٩ - 'الآلة الصغيرة' فى الأصل organ .

٣٦٢ - فى الأصل يتحول هاملت من فتحات المزمار إلى أماكن وضع أصابع اليد اليسرى على رقبة الآلة الوترية (frets) حتى تنجح التورية فى الفعل (fret) بمعنى يضايق أو يغيظ ، ولما كانت التورية لا تترجم، فقد جئت بأقرب ما يوازيها وهو 'اللعب على' بمعنى العزف أو الخداع .

٢٦٧ - ٢٧٣ إزاء المبالغة فى استقراء دلالات 'تأويلية' فى السحابة والجمل وابن عرس والحوت أجدنى مضطرًا إلى تذكير قارئ النص بأن هذا حوار مسرحى قصد به أن يسمع أولاً ، فكيف يتسنى للمشاهد أن يستخرج ما كتب عنه النقاد من دلالات من هذا الحوار الميسّر الذى يحاول بولونيوس فيه أن 'يعزف' نغمة هاملت بموافقته أولاً على كل ما يقول ، باعتباره مجنونًا ، ثم ينتهى الحوار بأن 'يعزف' هاملت نغمات بولونيوس قبل أن يقتله ولو عن دون قصد ؟

٣٧٦ - 'ما فوق طاقتى' فى الأصل (the top of my bent) وهى صورة مستمدة من القوس التى تطلق منها السهام إذا شُدَّت القوس فانحنت إلى آخر مدى .

٣٧٩ - ٣٨٣ يقول النقاد إن غياب 'البلاغة الثقيلة' للأساليب القديمة لا يخفى طبيعة هذا المونولوج ، فهو

يقدم ، بصورة مضغوطة إلى أقصى حد ، التأملات 'الليلية' الملائمة التى تسبق سفك الدماء . وعناصر المونولوج تدعم موقف هاملت الخاص ، فانفتاح القبور يجعل هاملت أشد تأثرًا بالشبح ، وشرب الدم مأثور عن الساحرات ، ولذلك أضفت الكلمة بين القوسين ، وإن كان قد ورد ذلك فى مسرحية **كاتيلينا** (*Catiline*) التى كتبها بن جونسون (١٥٧٢ - ١٦٣٧) (Ben Jonson) أى المعاصر لشيكسبير ، كدليل على بث الضراوة فى النفس وارتكاب القتل (٥/ ٤٥٠) كما ورد التشبيه بالجحيم فى **عطيل** (١/ ٣/ ٣٩٧ - ٣٩٨) وإن كان سلطان الجحيم فى نفس هاملت عابرًا مؤقتًا ، ولكنه يقع فى منتصف المسرحية ويمكننا أن نعتبر أن هذه المرحلة تبدأ حين يكتسب 'ابن أخى الملك' ملامح وجه لوسيانو (٢٣٩) وتنتهى حين يقتل بولونيوس فى نوبة طيش وحشىّ .

٣٨٣ - 'طبيعتك البشرية' الأصل (thy nature) احتفظت بكلمة 'طبيعة' هنا بعد أن أضفت إليها الصفة اللازمة لأن هاملت يفسرها فيما يلى من أبيات ، ولأنها قد تتضمن إلى جانب مشاعر البنوة حبا دفينًا لأمه (فسره البعض بعقدة أوديب) وانظر الحاشية على السطر ٨١ من المشهد الخامس من الفصل الأول . وانظر ٥/ ٢/ ٢٤٠ حيث ترد الكلمة بهذا المعنى المحدود .

٣٨٤ - نيرون (Nero) الامبراطور الرومانى الذى عاش فى القرن الأول للميلاد (٣٧ - ٦٨) قتل أمه أجريبينا (Agrippina) بعد أن قتلت بالسم زوجها كلوديوس (Claudius) . والتشابه فى الموقف واضح رغم تجاهل الشراح والنقاد له !

٣٩٠ - 'أن يثبت صدق' فى الأصل (seals) والخاتم على الوثيقة هو الذى 'يثبت صدقها' ، ولكن استخدام الصورة الأصلية لن يفيد المعنى نفسه بالعربية ، مثلا : "لن يقبل قلبى **أن أضع الأختام** على الأقوال بأية أفعال !" إذ قد لا يدرك المعنى المقصود قارئ العربية ، ومن ثم استحسنت التقريب .

حواشى المشهد الثالث من الفصل الثالث

٣/ ٤ يقول برادلى (ص ١٧١) ويتبعه آخرون إن خطة الملك الحالية تتضمن قتل هاملت ، ولكن النص لا يقول ذلك صراحةً (حتى الآن على الأقل) بل إننا لا نسمع عن تلك النيّة المبيتة إلا فى الفصل الرابع (٣/ ٦٦ - ٦٨) والخامس (٢/ ١٨ - ٢٥) . وقد رد عليه ناقد يدعى أ. ل. فرنش (A.L. French) فى دورية (ES) أى **دراسات فى اللغة الانجليزية** (العدد ٤٧ ص ٢٨ - ٣٠) فأوضح ذلك بما لا يقبل الشك .

٥ - 'لا نطيق' ضمير الجمع الملكى ، على نحو ما ورد فى السطر الأول 'سلامتنا' .

٦ - 'فى جبينه' (in his brows) وما ينبت فى الجبين له بذوره فى الرأس ! الطريف أن الجمع الانجليزى

يفيد المثنى بحيث توازى كلمة (brow) حرفيًا كلمةَ الجبين العربيـة ، باعتبار أن الإنسان له جبينان (أيمن وأيسر) على نحو ما ورد فى تفسير الآية الكريمة ﴿فَلَمَّا أَسْلَمَا وَتَلَّهُ لِلْجَبِينِ﴾ [١٠٣ الصافات] .

١١ - ١٣ تأمل تبرير روزنكرانتس أو تعريفه لحق الحفاظ على النفس !

٢٢/ ٢٣ 'زفرة . . زفير وأنين' فى الأصل المقـابلة بين 'sigh' وبين 'groan' والثانية تكـرر معنى الزفرة وتضيف الأنين ولذلك ترجمتها باللفظتين معًا .

١٦ - كان الـرسامون يصـورون العجلـة التى تديرها ربة الحظ ، وقد جلس الملك عـند قمتـها ، ويتـعلق بأطرافها من هم أدنى مرتبة . انظر أيضًا **الملك لير** ٢/ ٤/ ٧١ - ٧٣ .

٢٠ - يقول كـيتريدج إن النص يتحـول من صورة العجلة إلى غـيرها ، وهو ما يدل على عـيب فى كلام الشخصيـة لا الشاعر ، ولكن سقوط العجلة وتحطمـها مألوف فى شيكسبيـر ، بل فى هذه المسرحية نفسها ، وانظر قول الممثل الأول فى المسرحية الصغرى :

ولْتَتَحَطَّمْ أطر العجلة فى يدها والقضبان !

(٢/ ٢/ ٤٩١)

٣٢ - 'الفطرة' فى الأصل (nature) وقد شرحت المقصود بما أضـفته إلى الصورة فى كلمة 'قلب' ، لأن الأصل حرفيًا لا يقول إلا 'إن الفطرة تجعل الأمهات متحيزات' .

٣٤ - 'بما يطرأ' أى 'بما علمتُ مما طرأ' والأصل (of vantage) يعنى مـا أُحِـيطُ به **إلى جـانب** ما كنا نعلمه، أى **بما طرأ** من تطورات أو ما استجد فى الموقف .

٣٧ - 'قتل الأخ الشقيق' أقدم لعنة وأولى اللعنات لأنهـا لعنة المولى جل وعلا على قابيل الذى قـتل أخاه هابيل ، والإشـارة إلى **سفـر التكوين** ٤/ ١٠ - ١٢ فى الكتـاب المقـدس . وكلمـة (primal) لم يستخدمها فى اللغة الانجليزية أحد قبل شيكسبير (فى هذا الموضع) .

٤٥ - 'الغيث' : يرتبط المطر فى شيكسبير بالرحمة ، مثلمـا يعنى الغيث فى العربية أمطار الخير والرحمة ، وقد سبق لشيكسبير استخدام صورة الغيث فى **تاجر البندقية** :

لَيْسَ فى الرَّحْمَةِ إلْزَامٌ وقَهْرْ !

إنها كالغَيْثِ يَنْهَلُّ رقيقًا من سَمَاهُ دُونَمَا نَهْيٍ وَأَمْرْ !

(٤/ ١/ ١٨٠)

وهنا إشارة أيضًا إلى صورة فى **الكتاب المقدس** تتضمن تشبيه الرحمة بالسحاب الممطر ويقول سبنسر إنها فى **سفر الجامعة** ويقتطف منها ''ما أجمل الرحمة فى ساعة الحزن والكرب ! إنها مثل سحابة ممطرة تأتى فى وقت الجدب'' ويقول إنها من الأصحاح رقم ٣٥ ، الآية ١٩ ، ويقول جنكنز إنها فى ذلك الأصحاح أيضًا الآية ٢٠ ، ولكن طبعات **الكتاب المقدس** التى عندى تقول إن أصحاحاته عددها ١٢ ، فقرأته بالعربية أولاً ثم بالانجليزية ولم أهتد إلى تلك الآية ، أما الإشارة الأخرى إلى **الكتاب المقدس** فإن صورة 'فى بياض الثلج' فى هذا النص قد تشير إلى **المزمور** ٥١/ ٧ ''اغسلنى فأبيضُّ أكثر من الثلج'' ، وهناك إشارة ثالثة إلى **إشعياء** (١/ ١٨) ''تبيضُّ كالثلج'' . ويقول هيبارد فى طبعة أوكسفورد إن الصورة تبدأ فى السطر ٤٣ وتنتهى فى ٤٦ ، وتجمع بين ثلاثة أمثال سائرة أوردها تلى (Tilley) فى **معجم الأمثال** الذى سبقت الإشارة إليه ، الأول يقول إن غسل اليد من الشىء يعنى التبرأ منه ، والثانى هو 'مياه البحر لو جمعت لن تزيل هذه الوصمة' والثالث 'فى بياض الثلج' . ويقتطف هيبارد من **سفر إشعياء** سطورًا عديدة للتدليل على ضرورة مصاحبة 'العمل الصالح للكلم الطيب' وهو ما يأتى - فى الحقيقة - لا فى هذا الموضع بل فى آخر كلام الملك (٩٧ - ٩٨) فى نهاية المشهد .

٥٠ - ٥١ يختلف دوفر ديلسون عَمَّنْ تولى تحرير هذا النص (من ڤيريتى إلى داڤيز وسبنسر والكسندر) فى أنه فطن إلى الفصل بين 'يحق لى . . .' وبين خطيئتى. . .' ، وقد اتبعه المحدثون (حتى من الأمريكيين مثل بارنِيت) من جنكنز إلى إدواردز وهيبارد ، فى جعلهما عبارتين منفصلتين لأن الوظيفتين اللتين حددهما للصلاة تقتضيان أن يبدأ فى التفكير فى 'محو الخطيئة' بعد أن طمع فى رحمة الله وغفرانه، أما إذا ارتبطا ولو بفاصلة منقوطة فسوف يوحى الربط بأنه مبتهج لأنه ارتكب الخطيئة ! وذلك غير معقول ! وقد نشرح المعنى على النحو التالى :

> للصلاة وظيفتان : الأولى منع وقوع الإثم ، والثانية تحقيق الغفران إن وقع ، لكن خطيئتى قد سبق ارتكابها ، فلم يعد أمامى إلا طلب الغفران ، لكن ترى كيف أطلبه ؟ كيف وأنا ما زلت أتمتع بثمار الجرم ؟

٥٦ - 'ثمار الجرم' هذا هو معنى (offence) هنا ، فأردت الإيضاح بالإضافة .

٦٣ - ''وهن شاهدات فى حضورنا علينا'' أى وجهًا لوجه ، قارن ﴿يَوْمَ تَشْهَدُ عَلَيْهِمْ أَلْسِنَتُهُمْ وَأَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُم بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾ [النور - ٢٤] .

٦٨/ ٦٩ ترجمت الصورة الأصلية كما هى بسبب خبرتى الشخصية بصيد الدقانيش (shrikes) [جمع دقناش أو دقنوش بالعامية] وغيرها بهذا الأسلوب فى رشيد ، وهى من الطيور الأوروبية التى تهاجر فى مطلع الخريف فتمر بمصر فى طريقها إلى السودان لقضاء فصل الشتاء . أما (birdlime) وهو

المادة الصّمغيّة التى كنا نضعها على بعض الأغصـان حتى تقف عليها الطيور فكنا نسميها 'المُخَيّط' . ويبـدو أن الفكرة كانت شـائعة فى زمن شـيكسبير ، إذ يورد جنكنز مـقتطفًا من توماس ويلسـون (Wilson) من كتاب له بعنوان **رسالة فى الربا** (*Discourse upon usury*) يقول فيه : ''[إن المدين هنا] يشبه الطائر الذى يصطادونه بالصمـغ وقوعًا فى الحبائل'' (ص ٣١٦ فى جنكنز) . ويورد ناقـد يدعى جون باتنهاوس (Battenhouse) فى كتـاب له بعنوان **التراجيديا الشيكسبيرية** ، ١٩٦٥ ، ص ٣٧٧ - ٣٧٨) نماذج على ورود هذه الصـورة وتكرارها فى **اعترافات** القديس أوغـسطين ، قائلاً إنه يستخدمها فى وصف حالة النفس التى وقـعت فى حبائل الملذات الدنيوية التى تبعدها عن ذكر الله ، فأصبحت فى حالة تشبه حالة الموت .

٧٤ - **[يجرد سيفه]** هاملت يعيد السـيف إلى غمده فى ٨٦ ، بعد أن استـله هنا ، ويؤكد ذلك ما ورد فى الطبعة الأولى للمسرحية .

٧٦ - برادلى يؤيد وضع علامة التعجب بعد 'الجنة' وقد اخذت بقوله لتمشيه مع السياق .

٧٦/ ٧٧ - 'لكانى استؤجرت ونلت الأجر' كان قد نشأ خلاف حول قراءة هذه الكلمات ثم حسم أخيرًا.

٨١ - ترجمت الصورة كما هى بسبب جدّتها !

٨٩ - ٩٥ كان الدكتور جونسون يرى أن رغبة هاملت فى قتل كلوديوس بحيث يرسله إلى الجحيم بشعة إلى أقصى حد ، ولم يكن الوحيد من أبناء القرن الثامن عشر الذين رأوا أنها ''أبشع من أن تُقرأ أو حتى يُنطق بها'' . ويقول جنكنز إن أول من حاول إيضاح أقوال هاملـت بإنكار مقصده ممثل يدعى توماس شريدان إذ زعم (فى ١٧٦٣) أن هاملت يتخذ ذلك ذريعة للتلكؤ والتباطؤ فحسب ، وهو ما رواه عنه جيمس بوزويل (Boswell) مُطْرِيًا وموافـقًا . ولكن سرعان مـا أُثبت ذلك فى كتاب صـدر فى عام ١٧٨٤ بعنوان **شخصيات شيكـسبير الدرامية** (*Shakespeare's Dramatic Characters*) 'يؤكد' فيه كاتبه وليم ريتشـاردسون أن أقوال هاملت لا تعبر عن مشاعره الحقيـقية ، وهكذا أصبح من المعتاد اتباع قول شـريدان ، على نحو ما فعل هازليـت فى كتابه **شخصيات مسرحـيات شيكسبير** ، وكما يفعل كولريدج (المرجع نفسه ، ص ٢٩ - ٣٠) وبرادلى (ص ١٣٤ - ١٣٥) .

ويعلن جنكنز على هذا قـائلاً ''إن هيـمنة هذا الرأى ، على الرغم مما يقـوله النص ، لما يزيد كثيرًا على قرن كامل، يعتبر من أبرز وأعجب الانحرافات (aberrations) فى تاريخ النقد الأدبى'' . وقد اجتهد ناقد يدعى ستول Stoll فى كتاب أصـدره عام ١٩١٩ بعنوان **هاملت : دراسة تاريخية ومقارنة** (*Hamlet : An Historical and Comparative Study*) فأثبت خطل ذلك الرأى وإن كانت جاذبيـته لم تتأثر بما أتى به ستول من حـجج قوية تقوم على تراث الانتقام فى الأدب واسـتحالة تفسير النص بغيـر ما يقوله (ص ٥١ - ٥٦) بل استمر النقاد يقولون بذلك كـأنما خوفًا على المساس بما

يتحلى به هاملت (الذى اصبح بالنسبة لهم إنسانًا حقيقـيًا لا شخصية مسرحية) من 'عظمة وسمو' ، وأصبحوا يستكثرون عليه أن يتمنى إرسال قاتل أبيه (والرجل الذى يرى أنه ارتكب الفحشاء مع أمه) إلى الجحيم ! ويكفى أن أذكر بعض الكتب المألوفة لنا التى واصلت التعبير عن هذا الرأى ، منذ مقدمة كيتريدج لطبعته التى ما فتئت أرجع إليها (فى صفحة ١٥) وأهمها كتاب نايجل الكسندر بعنوان **هاملت الأب والابن** (Nigel Alexander, *Hamlet father and son*) الصادر عام ١٩٥٥ ، ص ١٤٤ - ١٤٦ ، وكتاب سيسون بعنوان **العدالة التراجيدية فى شيكسبير** (J. Sisson, *Shakespeare's Tragic Justice*) الصادر فى عام ١٩٦٢ ، ص ٦٨ .

ولكن مثل هذا الرأى لم يكن ليخطر ببال جمهور المسرح الاليزابيثى الذين علمهم أسلافهم منذ العصور الوسطى أن ينشدوا معاقبة المارقين والخاطئين وأن يقدروا الصرامة المنطقية و'اللاهوتية' لهاملت ، كما يقول جنكنز ، الذى يورد نماذج عديدة لامثال هذه المواقف فى أعمال المعاصرين وتعليقات نقاد أبناء العصر عليها . والواقع ، كما تشهد هذه الأمثلة أن مشاعر هاملت لا تزيد عما هو متوقع من أى موتور يطلب الثأر **فى الأدب وإن لم يكن فى الحياة الواقعية** . فهاملت نفسه يسمع لايرتيس يقول له مواجهة "فلتذهب روحك للشيطان" (٥/ ١/ ٢٥١) وهاملت يقول إنه طلب من ملك انجلترا (فى الأمر الذى أصدره إليه باسم الملك بقتل روزنكرانتس وجيلدنستيرن) بالا يتيح لهما "مهلة لطلب الغفران قبل الموت !" (٥/ ٢/ ٤٧) . والتراجيديات المعاصرة تشهد بشيوع ذلك ، وسوف أنتهى بأن آتى برأى هارولد جنكنز مترجمًا :

يقول جنكنز :

"على الرغم من أن مشاعر هاملت هى المشاعر الملائمة لطالب الثأر ، ولا مناص من تقبلها دون تحريف ، فإن ذلك لا يعنى أن المسرحية أو أن مؤلفها يوافق عليها . على العكس ، فإن شيكسبير يستخدم ببراعة أحد التقاليد المثيرة لتحقيق غاياته الدرامية ، فهذا التقليد يتيح له **أولاً** من الناحية المسرحية (theatrically) أن يبنى مشهدًا فى منتصف المسرحية يتسم بمفارقة درامية صارخة إذ يقدم إلينا طالب الثأر حين وصلت عاطفة الحنق الجياشة فى صدره إلى ذروتها ، بعد أن شهد الدليل على جريرة عمه ، وقد اختلى بغريمه وحيدًا ودون حماية ، ومع ذلك فإن الثأر نفسه هو الذى يجعل من المحال اغتنام هذه الفرصة التى بدت سانحة وفريدة . والتقليد يتيح له **ثانيًا** من ناحية الموضوع (thematically) أن يصور الانتقام فى أبشع جانب من جوانبه ، إذ إن ما يقوله هاملت لا علاقة له بافتقاره إلى التصميم ، ولا إلى وخز الضمير ، بل ولا علاقة له على الإطلاق 'بالحساسية' التى تتمتع بها 'طبيعته الرهيفة' (ريتشاردسون) ولكنه يتعلق بتلك الحالة النفسية الوحشية (savage) التى انتهى لتوه من تبيانها لنا ، الحالة التى يقول إنها تسمح له بأن 'يجرع دماء الجسد الحارة' وقد هبطت

'شرور العدوى من جهنم' عليه (٣/ ٢/ ٣٨ - ٣٨١) وتساهم المشاعر المرعبة البشعة التى تصاحب الثأر فى تصوير البطل فى هذه المرحلة المهمة من مراحل المسرحية التى يسود فيها مؤقتا ذلك الشر الكامن فى طبيعته المزدوجة وفى المهمة المزدوجة التى ألقيت على كاهله'' . ص ٥١٥ .

٩٣ - ''أضربْه إذنْ فى تلك اللحظة يسقطْ منقلبًا فى النار !''

هاملت ما زال يوجه الحديث إلى سيفه ، وجواب الأمر يعنى أن الضربة سوف تقلبه فيهوى منكفئًا على وجهه ورجلاه فى الهواء كمن يسقط فى هوة (هى هنا نار الجحيم) فى وضع مقلوب (تفسير سبنسر ويوافقه عليه هيبارد وجنكنز وإن كانا يضيفان أن هذا إيحاءٌ بأن الاقدام التى تواجه السماء قد تعنى احتقار الملك للبارئ جل وعلا) . وقد يكون ما يقولان صحيحًا ، ولكن الترجمة تلتزم بالمعنى الأول والرئيسى ، فهو يذكّر القارئ (أو المشاهد) بصورة سقوط إبليس فى جهنّم فى **الفردوس المفقود** - الكتاب الأول .

٩٧/ ٩٨ يقول النقاد إن الأفكار (thoughts) تعنى ما يشغله من مغانم الدنيا التى اكتسبها بجريرته الشنعاء ، فهى مرتبطة بالأعمال الفاسدة ، ولهذا أضفت [بفعلى الطالح] فى آخر البيت ٩٧ ، ففيه إشارة إلى ما قاله فى أول المونولوج عن استحالة الصلاة الحقة وهو لا يزال يتمتع بثمار جريمته ، ولهذا أيضًا أوْضَحْتُ الصورة فى البيت الثانى فحولت 'الأفكار' إلى 'فكر صالح' . وأنا مدين إلى الدكتور عبد الحكيم حسان الذى نبهنى إلى هذا الصدى اللفظى والفكرى للقرآن الكريم ، فى الآية المشهورة **﴿إِلَيْهِ يَصْعَدُ الْكَلِمُ الطَّيِّبُ وَالْعَمَلُ الصَّالِحُ يَرْفَعُهُ﴾** [١٠ - فاطر] . وأذكر أن أنجيلو فى **دقة بدقة** يقول مثل ذلك فى مطلع المشهد الرابع من الفصل الثانى ، ويقول سبنسر إن ذلك ينفى ما يزعمه هاملت من أن عمه قد تاب وغُفِر له ويذهب إلى الجنة !

حواشى المشهد الرابع / الفصل الثالث

الإرشادات المسرحية : تدخل الملكة غرفتها الخاصة (closet) انظر ٣/ ٢/ ٣٢١ ، ٣/ ٣/ ٢٧ . ويقول جنكنز إنه لا يستطيع أن يفهم لماذا يجعل المخرجون هذا المشهد يجرى فى غرفة نومها ، ''وهو ما يتناقض كل التناقض مع الموقف'' .

٤ - يقول بولونيوس 'أعتزم الصمت' ولكنه لا يفعل !

١٤ - يقول كتاب **الصلوات العامة** (*Book of Common Prayer*) ''لا يحلُّ لامرأة أن تتزوج من . . زوج أخيها'' . وانظر الحاشية على ١/ ٢/ ١٥٧ عاليه .

١٦ - ٢٠ الواضح أن الملكة هنا تبدأ المسير نحو الباب كأنها تريد الخروج فيمنعها هاملت .

٢٢ - 'فأر !' (A rat) هو الفأر الذى يغشى المنازل (يقال فلان قليل الفأر أى فقير) وإن كان يطلق على الكبير أيضًا الذى نسميه الجُرَذ (والجمع جُرذان) ، ويقول جنكنز إن الفأر كان يضرب به المثل فى التسبب فى إهلاك ذاته بإصدار أصوات تفصح عن مكان وجوده ، ويقتطف قولاً من كتاب الأمثال الذى وضعه تافرنر (Taverner) عام ١٥٥٢ هو "من عادة الفئران أن تحدث ... صياحًا صاخبًا ... فتلفت انتباه الكثيرين إلى ذلك الصياح ، ومن ثم يعمدون إلى إلقاء شىء ما على مكان صدوره حتى لو كان ذلك فى الليل البهيم ، فيقتلون الفئران" .

٢٢ - 'وبدينار واحد !' أى مقابل دينار (وليس هذا من قبيل الرهان) .

٢٩ - انظر الحاشية على ٣/ ٢/ ١٧٩ - ١٨٠ . لم يقل الشبح شيئًا يفيد مشاركة الملكة أو تواطؤها فى الجريمة ، ورد فعلها يدل على براءتها ، ولكنه يعتبر القتل والزواج جريمة واحدة مركبة .

٥١ - 'فكرنا السقيم' يمكن أن يعنى الأصل وهو (thought - sick) الذى أسقمه الفكر بمعنى الهم والأسى .

٥٦ - ٥٨ هايبيريون وجوف ومارس سبق الحديث عنهم ، أما عطارد فجدير بوقفة . كان الرسامون كثيرًا ما يصورون رسول الآلهة المجنح طائرًا أو حاطًا ، وهو هنا يحط على قمة جبل سامق ، الأمر الذى يذكرنا بصورته التى رسمها ڤيرجيل فى الإنيادة (٤/ ٢٥٢ - ٢٥٣) . ويذكرنا - بطبيعة الحال - بالتشبيه المماثل الذى استعمله ملتون فى الفردوس المفقود (٥/ ٢٨٥) حين قال إن الملاك روفائيل حط فوق الصخرة الشرقية فى الفردوس مثل عطارد .

ومجمل هذه الإشارات الكلاسيكية أن أبا هاملت كان الرجل الكامل .

٩٠ - 'راسخة' فى الأصل (grained) بمعنى (ingrained)

والمعنى الأصلى هو مصبوغة صبغة لا تنمحى ولونها قرمزى لأن كلمة (grain) كانت تطلق على حشرة القرمز (kermes) وهو اسم الحشرة المشتق من العربية (قرمز) وكان القدماء يُعدّون منها الصبغة القرمزية ، وكانوا يظنونها نوعًا من البذور .

٩٢ - 'قذر' : فى الأصل (enseamed) أى المشبع بالدهن (seam) والكلمة تشترك مع كلمات أخرى فى السياق فى الإيحاء بقبح الجماع وفظاظته .

٩٣ - 'متمرغة' : فى الأصل (stew'd) أى 'غارقة' مع التلميح بمعنى استعارى آخر لكلمة (stew) وهو بيت الدعارة .

٩٥ - 'مثل خناجر' - وهذا ما أراده هاملت (٣/ ٢/ ٣٨٧) .

٩٩ - 'أضحوكة' : فى الأصل (vice) والمعنى الحرفى هو مثال الظلم ولكن المقصود فى النص هو الشخصية الفكاهية التى يطلق عليها هذا الاسم فى مسرحيات الأسرار ، وكان مضحكًا يدبر الأذى ويحدثه ، والقصد الجمع بين المعنيين بحيث تتناقض صورته كل التناقض مع جلال الملك الحالى . وقد فضلت المعنى السياقى بسبب الإشارة فى السطر ١٠٣ إلى 'الخرق والرقع' أى القطع القماشية الملونة التى كان يلبسها المهرج المذكور .

١٠٣ - **أيدخل الشبح؟** يقول ڤيريتى إنه يعود بسبب تجاهل هاملت تعليماته بشأن والدته ، ويقول دوڤر ويلسون (**ماذا يحدث فى هاملت** ، ص ٢٥١ - ٢٥٢) إن الغرض منع هاملت من الكشف عن الجريمة لوالدته ، ولكن النص لا يوحى بذلك ولا يقول به صراحة . وتقول الطبعة الأولى Q_1 إنه يرتدى لباس المنزل ، وقد لا يتفق مع ما جاء فى ١٣٧ أدناه ، لكنه لا يتناقض معه .

١٠٨ - يختلف النقاد حول ما إذا كان هاملت قد 'تخلف' بسبب فوات فرصة الانفعال الأول انظر ٣/١/ ٨٤ - ٨ ، و ٤/٧/١١٧ - ١٢٠ ، وخصوصًا ٣/٢/١٨٩ - ١٩٠ :

قد نتعهد أن نفعل شيئًا فى فورة عاطفة مشبوبه

فإذا خبت العاطفة رأيت عزيمتنا الأولى مسلوبه

وعلى هذا ترجمت الكلمات ، فعبارة 'خان دفقة الإحساس' تفيد عدم العمل بها وتركها حتى تبرد ، ولكن دوڤر ويلسون يقول بعكس هذا إذ يرى أن انغماس هاملت فى دفقة المشاعر انغماسًا زاد عن الحد صرفه عن العمل ، ورأيت أن 'الخيانة' قد تفى بهذا المعنى أيضًا !

١٠٩ - 'العاجل' فى الأصل (important) وهذا هو معنى الكلمة فى السياق .

١١٢ - 'دهشة الحيارى' الأصل (amazement) يقول الشراح إنها تجمع هنا بين (astonishment) و (bewilderment) وعلى هذا ترجمت الكلمة .

١١٤ - يقول النقاد إن هذا المعنى يدين به شيكسبير إلى ترجمة فلوريو لمقالات مونتانى .

١١٩ - الصورة قائمة على النظرية التى تقول إن المظاهر الجسدية للفورة النفسية ترجع إلى ما كان القدماء يظنونه سوائل مختلطة بالدم وتصعد إلى المخ وتحدد نشاطه وكانوا يسمونها (spirits) أى الأبخرة بسبب رهافتها فى نظرهم .

١٢٠ - ١٢٢ أنا مدين بشرح هذه الصورة إلى دوڤر ويلسون .

١٢١ - 'كأن حياة دبت فيه' فى الأصل (Like life in excrements) والمعنى الحرفى كأن الحياة دبت فى هذه الزوائد (أى الشعر) ولم أشأ تكرار كلمة 'الشعر' .

١٣٣ - 'لا شيء البتة' يأتى جنكنز بأدلة مقنعة من الكتابات المعاصرة لشيكسبير عن الأشباح والجن ، ومن الإبداعات الأدبية ، على أن هاملت يرى الشبح حقيقةً لا وهمًا ، فهو يكلّمه ، كما إنه قد ظهر من قبل لغيره . أما لماذا لم يظهر لجرترود فالنقاد فى خلاف : يقول جنكنز إن حبكة المسرحية تقتضى ذلك دراميًا ، ويقول برادلى ومارى مورمان (Moorman) إنه رق لحالها فلم يزعجها ، ويقول دوفر ويلسون إنها لم تره بسبب الإثم الذى أعمى عينيها . (**ماذا يحدث فى هاملت** ، ٢٥٣ - ٢٥٥) وكلام دوفر ويلسون تؤيده التقاليد التى انتهت إلى العصر الإليزابيثى ، وهذا السبب مفصحٌ عنه بصراحة فى الصورة الألمانية التى تحاكى المسرحية **عقاب قاتل أخيه** ، ولكن جنكنز يقول إن النص لا يقدم أية أسباب ، وإن أى بحث عن التفسير يخاطر بتدمير 'التصديق والقبول' وكذلك جو الأسرار والرهبة . ولكن المشاهد أو القارئ من حقه - فى رأيى - أن يتساءل، وإن كان التساؤل لن يؤدى إلى شىء .

١٤٦ - 'أمر لا يقدر أن يفعله مجنون' : فى الأصل

(which madness would gambol from)

حرفيا 'يركض المجنون بعيدًا عنه' ، والصورة من ركض الخيل ، ولكنها غريبة بالعربية ففضلت المعنى - (لاحظ استخدام شيكسبير للمجردات ليعنى المحسوسات هنا وفيما يلى) .

١٥٣ -١٥٤- هذا تطوير لصورة الحديقة التى تدهورت فى ١/ ٢/ ١٣٥ - ١٣٧ .

١٥٦ - 'المترهلة' فى الأصل (fat) والمنتفشة (pussy) والصفتان يعملان معًا ، كما يقول أ. أ. ريتشاردز (**فلسفة البلاغة** ، ص ٢٢) للإيحاء بصورة 'الورم النفسى' إن صح هذا التعبير ، بسبب انفلات المعايير الأخلاقية .

١٥٨ - 'شطرين' أى بين سلوكها الذى تندم عليه وإخلاصها لزوجها الحالى .

١٦١ - 'وتَحَلَّىْ برداء فضيله' أى اسلكى سبيل الفضيلة ، لا كما يزعم البعض تظاهرى بها .

١٦٢ - ١٦٧ - اكتفيت بإيضاح الصورة فى الترجمة بدلاً من محاكاة الصياغة الغامضة فى الأصل مع تذييلها بشروح ، وهذا ما أفعله فى معظم الأحوال .

١٦٨ - الفعل المساعد فى الأصل (shall) يفيد القطع هنا ، أو الحتم ، إذ يعنى ، كما يقول الشراح 'بالضرورة' ، وعليه أضفت 'قطعًا' لاستكمال المعنى بدلاً من أن أقول 'ولابد أن' - فهو تعبير قد يُساء فهمه .

١٧٠ - 'ما جُبل الطبع عليه' فى الأصل (the stamp of nature) . ويلاحظ القارئ أن 'الطبع' فى هذا السياق أقرب للمعنى من الطبيعة ، فالمثل السائد الانجليزى يقول "إن التعود طبع ثان" (Use is another nature) والتعود هنا قريب من 'التطبع' ، وفى العربية نقول 'الطبع يغلب التطبع' .

١٧٢ - 'أو تسمح بإقامته : يوجد مكان كلمة 'إقامة' فى الأصل فراغ أى 'بياض' ملأه المحررون والمحققون بألفاظ مختلفة ، تقوم على المقابلة بين "إما . . . وإما" (And either ... or) والمنطق يقول إن المقابلة لا تكون إلا بين اختيارين متضادين إن لم يكونا متناقضين **﴿قُلْنَا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِمَّا أَن تُعَذِّبَ وَإِمَّا أَن تَتَّخِذَ فِيهِمْ حُسْنًا﴾** [٨٦ - الكهف] وسوف أعرض باختصار لما اختاره المحققون ولو كان ذلك من باب التسلية . الخيار هنا بين طرد الشيطان أو إقامته ، كما هو واضح ، ولكن أقدم طبعة عندى (ڤيريتى) (١٩٠٤) تورد (master) وإن كانت تلك الكلمة تكسر الوزن ، استنادًا إلى كلمة وردت فى الكوارتو الثالث هى (maister) باعتبار المقابلة بين السيطرة على الشيطان (الذى لا يمكن طرده) أو طرده إذ أمكن ، وبعد ذلك يأتى دوڤر ويلسون (١٩٣٤) الذى اقترح تعديل either بحيث تصبح (exorcise) الموازية ليطرد، وما دمنا قد حذفنا المقابلة فلا بأس من الموازاة ! ولكن (either) واضحة وضوحًا يصعب معها تصور خطأ فى كتابتها ، وبسبب كسرها للوزن ، إلا إذا تصورنا أن (either) تتكون من ثلاثة مقاطع ، وهو تصور عسير ! وكذلك كان الحال مع من اقترحوا (entertain) بمعنى تستضيف ، بدلاً من (either)، وتلت ذلك محاولات للإتيان بكلمة بعد (either) فى الفراغ الموجود فى النص من مقطع واحد ، فاقترح البعض فى دراسات منشورة كلمتى (lay) و (quell) الأولى بمعنى يطرد والثانى بمعنى يقمع ، ولكن المحررين لم يأخذوا بأيّهما ، وبعدها حاول البعض الإتيان بالمعنى المضاد للطرد فجاءوا بكلمتى (aid) بمعنى تُعين و (throne) بمعنى تتوّج وكل منهما من مقطع واحد ، ولكن هذه المحاولات أيضًا لم تفلح ، وبعدها اتجه الرأى - ويبدو أن ذلك كان بُعَيْد الحرب العالمية الثانية - إلى كلمتى (house) أو (lodge) أى تسمح بالإقامة أو السكنى وقد اقترحهما باحثان كل منهما على حدة ، فيما يظهر ، ولهما ما يؤكدهما فى **كوميديا الأخطاء** "إنى أتهمك أيها الشيطان، يا من يسكن (hous'd) فى هذا الرجل" (٤/ ٤/ ٥١) . وجاء فى كتاب معاصر لشيكسبير: ". . . ابحث عن الشيطان ، حتى فى الجحيم وأحضره حتى يسكن (lodge) سارة وليامز" ! وتقاليد كثير من الشعوب تشير إلى حلول الجان بأجسام البشر بتعبير 'المسكون' . ومن ثم أخذت الطبعات الحديثة بكلمة (Lodge) وعلى هذا ترجمتها وَفْق طبعة آردن .

ويبدو أن المحقق الأمريكى لطبعة سيجنت ضاق ذرعًا بتلك الخلافات ، فألغى الفراغ ، وتصور أن البيت يستقيم ملؤه بكلمة (either) وحسب ، وكتب فى الهامش "ربما تكون هناك كلمة ساقطة بعد (either) - ومن الكلمات المقترحة 'يتحكم فى' (master) ويسيطر على (curb) ويُسكن (house) ومن الممكن أن تكون كلمة (either) فعلاً بمعنى 'يسهّل' " (طبعة ١٩٦٣ من تحقيق

إدوارد هوبلر (Hubler)) وفى الطبعة التالية ١٩٩٨ من تحقيق سيلفان بارنيت (Sylvan Barnet) ، نجد الهامش نفسه مع إضافة ما يلى : ''يجوز أن تكون (either) خطأ مطبعى صحته (entertain) أى 'يستقبل' أو أن تكون (either) فعلاً . . إلخ'' .

وتأتى طبعة ماكميلان التى حررها نايجيل ألكسندر بما هو غير مقبول فى نظرى وهو فعل (throw) الذى قد يعنى 'يطرح' أو 'يرمى' أو 'يطرد' ، مع تغيير (throw) الأصلية إلى (cast) ! وكلها معان موازية للطرد بحيث تصبح المقابلة غير ذات معنى (عام ١٩٧٣ وأعيد الطبع عدة مرات) وفى العام نفسه صدرت طبعة ألكسندر التى حررها ب. داڤيز فأتى بكلمة (curb) وفى عام ١٩٨٠ أتى سبنسر فى طبعة نيو بنجوين بكلمة (curb) (أى يسيطر على) ، مع حاشية يستعرض فيها المحاولات السابقة فى فقرة من عشرة أسطر ، وينتهى فيها إلى قوله ''ومع ذلك فربما كان استخدام 'إما . . وإما' يتطلب كلمة بمعنى مضاد للطرد ، مثل مساعدة (aid) أو إسكان (house) . . .'' وفى عام ١٩٨٢ صدرت طبعة آردن المعتمدة التى حققها هارولد جنكنز ، والتى اعتمدتُ عليها فى الترجمة ، وبها كلمة (lodge) بين قوسين ، وذيلها بحاشية مطولة يدافع فيها عن قراره ، وكنت أتصور أن حجته تكفى لإقناع من جاءوا بعده ، ولكن إدواردز ، محرر طبعة نيوكيمبردج (١٩٨٥) يبقى على الفراغ فى النص ويقول إن الفراغ قد يرجع إلى حيرة شيكسبير فى العثور على فعل مناسب، والطريف أن طبعة أوكسفورد التى حررها هيبارد فى عام ١٩٨٧ تحذف السطور كلها من ١٦٩ - ١٧٢ أى فى النص العربى من ''وتزيد سهولة . .'' إلى . . . ''فى نفس الإنسان'' ويعلق على ذلك قائلاً ''إن حذف هذه الأبيات من طبعة الفوليو مُوَفَّقٌ إلى أقصى حد'' (ص ٣٦٠) ثم يضيف هذه الأبيات وغيرها مما حذفه فى ذيل الكتاب ، وهو يأتى فى تلك السطور بكلمة يملأ بها الفراغ لم يأت بها غيره وهى (shame) وفى العبارة توازى ما نقوله بالعامية ''اخزى الشيطان !'' قائلاً إن ذلك كان مثلاً سائرًا ، ويشير إلى موقعه فى كتاب تيلى (Tilley) المشار إليه آنفًا ، ولم يتغير ذلك فى طبعة ١٩٩٨ ، كما لم تتغير Lodge فى طبعة آردن الجديدة (٢٠٠٣) التى أستند إليها .

١٧٠ - 'ذات قوى مذهلة' (with wondrous potency) لأنها تنجح فى الخير مثلما تنجح فى الشر .

١٧٦ - 'عاقبنى . . . وعاقبه' فى هذا اتهام مضمر لنفسه ، إشارة إلى ما ورد فى كتاب فى الدين المسيحى كان شائعًا أيام شيكسبير من أن ''الله يعاقب المذنب بمذنبٍ مثله'' .

١٨١ - 'تلك بداية . . .' (This...) وبعض الطبعات تفضل (Thus) الغامضة لغير ما سبب مفهوم ، انظر كتاب دوفر ويلسون عن مخطوط **هاملت** ص ٢٧٥ .

١٨٢ - 'مهلا يا مولاتى' . . تحذف طبعة الفوليو هذا السطر ويقول جنكنز ''قد يكون ذلك صوابًا لأنه لا لزوم له بعد السطرين المقفيين . وسؤال والدته كفيل باستبقائه'' .

١٩٧ - لم يعد ذلك القرد شهيرًا ولا معروفًا ! ولقد شرحت حكايته فى النص نفسه . والخلاصة أن هاملت يحذر والدته من أن تأتى ذلك الفعل الأحمق ، إن هى أفشت السر ، فتصبح كالقرد ! وعلاقة فتح القفص (كنايةً عن إذاعة السر) بقصة القرد غامضة .

٢٠٢ - كانت خطة الملك قد بدأت تتشكل فى ٣/ ١/ ١٧١ ، ولكن المهمة أو التكليف لم يكن قد جهزه الملك حتى ٣/ ٣/ ٣ ، أما كيف عرف هاملت بتفاصيلها هنا فالمحررون لا يملكون إجابة ، وبعض النقاد يقول - دون سند من النص - إن هاملت فتش جيوب بولونيوس بعد قتله ، وهو اجتهاد لا مبرر له .

٢٠٨ - ٢١٢ تدبير هاملت يثير توقع النظارة ، ويقلل من عنصر المفاجأة حينما يحكى ما حدث إلى هوراشيو .

٢٠٨ - 'لغم' - فى الأصل يشار إليه بآلة الحرب ، ثم يُشرح فى السطر التالى ، ويُشار لصانعه 'بالمهندس' إذا فهمنا الكلمة بمعناها الحديث !

٢٠٩ - 'ينفجر فينسف من صنعه' أصبح التعبير من مصطلح اللغة الانجليزية فيما يسمى 'باللغة الرفيعة' وهو :

To hoist with (one's) own petard !

وعادة ما نترجمه بتعبير "رُدّ كيدُه إلى نحره" لكننى فضلت نقل الصورة الأصلية .

٢١٢ - 'تصطدم' صورة بحرية ، من اصطدام السفن فى عُرض البحر ، ولكن كلمة (craft) بمعنى السفن (فهى اسم جمع لا يضاف إليه حرف S) لم يكن فيما يبدو شائعًا فى ذلك الوقت ، ومن ثم فضلت المعنى الواضح وتجاهلت 'إمكان' التورية ! ولما كنت أذكر ورود تلك الكلمة فى مقال درايدن (Dryden) عن **الشعر المسرحى** الذى ترجمته فى مطلع الستينيات ، ولم أكن أعرفها بل نبهّنى إلى معناها أستاذى مجدى وهبة ، وكان درايدن قد نشره عام ١٦٦٨ ، فقد تصورت أن المعنى كان معروفًا وإن لم يكن شائعًا فى القرن السابع عشر ، فبحثت عنها فى **معجم أوكسفورد الكبير** (OED) فوجدته يقول إن أقدم استعمال لها بهذا المعنى كان فى عام ١٦٧١ ، فدهشت لذلك .

الإرشادات المسرحية فى آخر المشهد : عدّلت طبعة الفوليو هذه الإشارة إلى "يخرجان ، كل من ناحية ، وهاملت يجر جثة بولونيوس" . ولكن هذا خطأ واضح ، فالفصل الرابع ، الذى يتلو هذا مباشرة ، يبدأ والملكة لا تزال على المسرح .

حواشى الفصل الرابع

حواشى المشهد الأول

الإرشادات المسرحية :

* يقول جريج فى كتابه **الفوليو الأول لشيكسبير** (١٩٥٥) "إنها لكارثة أن يتبع المحررون طبعة متأخرة من طبعات الكوارتو فى اختيار هذه النقطة دون غيرها لبداية فصل جديد" (ص ٣٣٣) [مقتطف فى جنكنز] فالحدث مستمر والملكة لا تزال على المسرح . وكان الدكتور جونسون هو أول من علق على هذا التقسيم 'غير الموفق' .

* ظهور روزنكرانتس وجيلدنستيرن مع الملك هنا ، رغم عدم مشاركتهما فى الحوار ، وخروجهما بعد لحظات ، له أهمية درامية فى إطار ما أكده هاملت فى آخر المشهد السابق (٣/ ٤/ ٢٠٤ - ١١) من مصاحبتهما إياه ونواياه تجاههما !

٦ - يقول جنكنز إن هذا ليس سؤالا ، ولكن الواضح أنه سؤال ، لا تَعَجُّبٌ كما يقول .

١٣ - لاحظ أن الملك يستخدم ضمير الجمع الملكى فى هذا المشهد من البداية للنهاية .

١٨/ ١٩ معنى البيت ١٨ ، كما يقول الشراح جميعًا ، هو "تحديد الإقامة والحبس والنفى" معًا ، وفيريتى يراها مترادفة ، ولكن الآخرين يرون فروقًا بين المعانى الثلاثة ، فاستخدمت 'أو' للفصل بينها ، وقد أعدت ترتيب الخيارات بحيث بدأت بالثانى ثم الأول ثم الثالث ، واستخدمت فى هذا التفريق المصطلح الحديث (اللغة العربية المعاصرة) حتى يدرك السامع أو القارئ مرامى الملك ، فالحبس أول ما يخطر على باله لكنه يختار التعبير بتحديد الإقامة والتشبيه هنا بالحيوان الذى يربط فى 'حبل قصير' إلى وتد مثلاً ، ومن ثم يأتى معنى الحبس ، فالمعنى الدقيق لكلمة (restrain) فى هذا السياق هو 'الحرمان من الحرية الجسدية' (to deprive of physical liberty) وقد يكون معناها الوضع فى القيود أو الحبس (أو القبض على الشخص) ، وفضّلت الابتداء بهذا المعنى لأنه مضمر فى المعنى الثالث (وهو النفى) إذ إن حرمان الإنسان من الاختلاط بالناس قد يكون داخل البلد بالحبس ، أو بنفيه إلى الخارج ، وهذا فى النهاية هو ما استقر عليه رأى الملك .

٢٧ - يقول الشراح ليس من المحتوم أن يكون هذا كذبًا لأننا لم نشاهده .

٣٥ - 'خارج غرفة الملكة' ربما كان معنى ذلك أننا الآن فى مكان آخر ، وإن لم يتوقف الحدث هنا منذ الفصل السابق .

٤٠ - [كل نميمة] فى النص فراغ [بياض] فى مكان الكلمتين ، وقد قبل معظم المحققين اقتراح إدوارد كابل

(Capell) فى طبعته لأعمال شيكسبير ١٧٦٨ ، الذى يمثل تعديلاً لاقتراح لويس تيبولد (Lewis Theobald) فى طبعته عام ١٧٣٣ ، بأن تكون الكلمتان همـا [فربما النميمة] ويقول جنكنز إن 'ربما' لا تكـاد تضيف شيئًا إلى 'نرجو' (so) أى (so that) ومـن ثم اقترح أن تكـون القراءة هى (so envious slander) ولكن معنى الحسد أو الحقد كامن فى النميمة فاكتفيت بالاسم دون الصفة . وطبعـة أوكسفـورد لا تورد السطور من ٣٩ - ٤٣ لأنها لم ترد فى طبعة الفوليـو ، وطبعة سيجنت الأمريكية تترك فراغًا فى النص وتشير فى الهامش إلى طبعة كابل مثل طبعة نيوكيمبريدج (٢٠٠٣) .

حواشى المشهد الثانى / الفصل الرابع

١٠ - 'أن أحفظ سركما' : إشارة إلى المثل الشائع 'من لا يكتم سره لا يكتم سر غيره' .

١١ - ٢٠ صورة الاسفنجة بالغة الشيوع فى كتابات العصر الاليزابيثى .

٢٦ - لهذه العبارة معنيان أو تحتمل معنيين ، استنادًا إلى تفسير هاملت لكلمة body بمعنى الجثة أو الجسد ، الأول هو أن الجثة فى قصر الملك هنا ('عند الملك') ولكن الملك ليس ميتًا ومن ثَمّ فليس 'رفيقًا للجثة' ، والثانى هو أن جسم (الملك) موجود بالضرورة حيث يوجد الملك ('عند الملك') ولكن سلطانه الملكى (أى السلطة التى جعلته ملكًا ليست فى جسده . ولا شك أن العبارة الملغزة تساعد على الإيحاء بالجنون ، ومنذ طبعة فيرنيس (Furness) عام ١٨٧٧ وكيتريدج (١٩٣٩) والنقاد يقولون إن 'هراء' هاملت لا يجب أن يؤخذ مأخذ الجد ، ولكن جنكز يقدم تحليلاً مطولاً لخصته فى بداية الحاشية .

٢٧ - ٢٩ "الملك . . شىء . . . من لا شىء" تحتمل العبارة تفسيرين : (١) إن جوهر الملك ليس شيئًا ماديًا ، و (٢) إن هذا الملك تحديدًا لا يؤبه له . وهكذا فإن هاملت يحيل الفكرة التى كان يمكن أن تكون عميقة أو فلسفية إلى فكاهة .

٢٩ - بعد الكلمة الأخيرة تضيف طبعة الفوليو كلمات يجمع المحققون على أنها من إضافة الممثل ، ولكن طبعة أوكسفورد تدرجها فى النص ، ومن قبلها كل الطبعات باستثناء طبعة كيمبريدج (دوڤر ويلسون) وآردن (جنكنز) والأخير يبين فى حاشية مطولة مظاهر عدم اتساق هذه الكلمات مع الموقف، ولا مع دخوله على الملك فى المشهد التالى وهو ما ألمح إليه سبنسر فى طبعة نيوبنجوين رغم إدراجه الكلمات فى النص .

حواشى المشهد الثالث / الفصل الرابع

الإرشادات المسرحية [يدخل الملك مع اثنين أو ثلاثة من اللوردات] تـخذف طبعـة الفوليـو هذه الإشارة ، ابتغاء 'التوفير' فى عدد الممثلين ، ولكن الحديث التالى يتطلب وجودهم . ويقـول جنكنز إنهم مـن المحتمل أن يكونـوا 'أحكم الخلاّن' الذين أشار إليـهم فـى ٤/ ١/ ٣٨ . ولكن كيـتريدج يقـول إنه 'مونولوج' يلقـيه الملك وحـيداً ، مع أن وجـود هؤلاء لازم حتـى تخرج خطة الملك من السـر إلى العلن. وهم يخرجون بعد السطر ٦٢ فى هذا المشهد ، وانظر الفرق بين نبرة هذا الحديث الموجه إلى الناس والمونولوج فى آخر المشهد ٦١ - ٧١ .

٩/ ١٠ هذا مثل شائع فى عصر شيكسبير وربما من قبله ، إذ يرجع إلى عام ١٥٤٩ ويقول نثرًا ''الأمراض الميئوس من شفائها . . لابد لها من علاج المستيئس'' ويورد جنكنز المواقع العديدة التى استخدم فيها هذا المثل فى كتابات المعاصرين ، وقد غيرت البحـر فى الترجمة لإبراز ما يريد الملك أن يشير إليه ، ومازالت إحدى صور هذا المثل قـائمة فى الإنجليزية المعاصرة بل أصبحت من مـصطلح اللغة الشائعة وهى ''المشكلات المستعصية تتطلب حلول اليائسين''

[Desperate problems call for desperate solutions]

٢٠- 'الحصيفة' هذا هو المعنـى الأول والأسـاسى للفظ (politic) ولكن تعبـير 'عقدت اجتماعا' يوحى بالمعنى الثانوى وهو 'السياسى' .

٢١- 'الامبراطور' يرجع الشراح هذا التعبير إلى ترجمة فلوريو لمقالات مونتانى .

٢٥- 'صحفتان' : فى الأصل كلمة (service) أى أوانى المائدة ، ولكن المقصود هنا هو الصحاف .

٣١- 'رحلة ملكية' فى الأصل (progress) وقد اكتسبت كلمة الرحلة الصفة الرسمية ، خصوصًا للملك بسبب إطلاقها على مسيرات الملكة اليزابيث الشهيرة .

٤٦- رغم علامة الاستفهام فإن الخبر لا يمكن أن يكون قد فاجأ هاملت (انظر ٣/ ٤/ ٢٠٢ - ١٣) .

٥١- 'ملاكًا' فى الأصل (cherub) وكان المشهـور عن ملائكة الشاروبيم (انظر مـقدمة **الفردوس المفقود** العـربية ، ٢٠٠٣) أنـها قـادرة على 'رؤية الحقيقة' على نحـو مـا ورد فى **طرويلوس وكريسـيدا** (٣/ ٢/ ٦٦ - ٦٧) **وماكبث** (١/ ٧/ ٢٢-٢٤) .

٥٢- 'يا أمى' يقول أحد النقاد إن هاملت كان قد أطاع والدته بالبقاء فى الدنمرك (١/ ٢/ ١٢٠) ومن ثم اتجه تفكيره إليها عند مغـادرتها ، بحيث يتسبب ذلك فى سوء فهم . ولكن نقادًا آخـرين يقولون إنه يتعمد إحراج الملك .

٥٤- الإشارات إلى ذلك كثيرة فى **الكتاب المقدس** ، فى **سفر التكوين** (٢/ ٢٤) **وإنجيل متى** (١٩/ ٥-٦) **وإنجيل مرقس** (١٠/ ٨) .

٧٠/ ٧١- دفعت القافية جنكنز إلى تفضيل قراءة الفوليو .

حواشى المشهد الرابع / الفصل الرابع

٢٠- 'إيجارًا' فى الأصل (farm) ومعناها الدقيق حين تكون اسمًا هو 'قيمة الإيجار' أو الاستئجار بقصد جمع الضرائب والحصول على العائد منها ، أو حالة 'التأجير' مقابل مبلغ معين ، ومن هذا المعنى يأتى المعنى الآخر وهو المكان الذى 'تؤجره' الحكومة بغرض جمع الضرائب ، وأخيرًا يتبعه أى أرض تتضمن منزلاً وأجرانًا وزراعة محاصيل ، وهو ما نسميه الآن بالمزرعة ، وبتوسيع هذا المعنى أىّ قطعة أرض تُرَبّى فيها الثروة الحيوانية مثل 'المزارع السمكية' (أماكن تربية الأسماك) . أما صورة الفعل فتعنى الآن استزراع الأرض أو جمع الضرائب أو الرسوم أو الأرباح (لشركة تجارية مثلاً) مقابل عمولة . أما مع حرف الجر (out) فتعنى تأجير أرض أو أىّ نشاط تجارى مقابل مبلغ محدد ، (farm out) أى التشغيل من الباطن ، أو إهدار خصوبة الأرض بعدم تدوير المحاصيل !

٢٠- 'دينارات' فى الأصل (ducats) انظر ٢/ ٢/ ٢٦٣ .

٢٥/ ٢٦- يقول جنكنز إن هاملت يطرح هذا السؤال - أو ما يشبه السؤال - من باب الدهشة والتعجب ، لكنه يرفض ما يقوله شميت وكيتريدج (وما أخذت به فى الترجمة) من أن (debate) تعنى حسم الخلاف بالنزال . وهذا النص محذوف من طبعة الفوليو (المختصرة) ولذلك فهو غير موجود فى طبعة أوكسفورد ١٩٨٧ ، إلا فى التذييل حيث ينسب هذين السطرين إلى 'القائد' ، عملاً بما اقترحه أحد النقاد فى دورية ما .

٢٧- 'القرح' فى الأصل (impostume) ويقول معجم أنْيَنْز (Onions) إنه يعنى الإنتفاخ الملوث بالجراثيم، ويقول جنكنز إنه يعنى 'الخرّاج' ، ولم أجدها فى المعاجم الحديثة ، ولكننى وجدت فى **معجم أوكسفورد الكبير** (OED) الأصل الذى حُرِّفت عنه وهو aposteme (من الفرنسية عن اللاتينية apostema) ويعنى حرفيا تكوين الصديد فى دُمّل (أو خُرّاج) (عن اليونانية) ومن صور التحريف apostume (كأنما اشتقت من اللاتينية postumus) التى تحولت إلى (empostume) والانجليزية (impostume) واكتسبت فى القرن الثالث عشر حرفًا زائدًا هو (H) فأصبحت (imposthumous) فى حالة الصفة واقتصرت على تلك الصورة ثم أصبحت فى عداد الكلمات المهجورة . وقد لا يفيد ذلك فى ذاته القارئ العربىّ لكنه يقطع بأن المرض ليس السرطان الذى ظنه بعض الشراح .

٣٣-٣٦ - ينسب جنكنز التفريق بين الإنسان والحيوان (على أساس العقل) إلى شيشرون ، وينسب تيبولد طاقة 'إدراك الماضى والمستقبل' (Looking before and after) إلى هوميروس (**الإلياذة** ٣/ ١٠٩ ، ١٨/ ٢٥٠) . ويأتى هيبارد فى ذيل طبعة أوكسفورد بعبارة ناش Nashe التى يشير فيها إلى شيشرون قائلاً : "يقول شيشرون إن الخير الأعظم *Summum bonum* يتمثل فى الراحة من كل الأشياء المضنية *omnium rerum vacatione* " ويشرح ذلك قائلاً إن أعظم السعادة تكمن فى الراحة من كل عمل، وإن مصدرها هو مقال شيشرون (*De Natura Deorum*). (ص٣٦٣) .

٣٤- 'رأس الخير . . . وخير ما' يقول جنكنز إن الشكل البلاغى هو التعبير بالاثنين عن الواحد (hendiadys) فالتعبيران يعنيان الأفضل / الأحسن . . . إلخ .

٣٦- 'العقل' فى الأصل discourse وكانت تعنى قوة الاستدلال والاستنباط ، ويشرحها الدكتور جونسون فى معجمه قائلاً : "طاقة الفهم التى تمضى بالذهن من المقدمات إلى النتائج" .

٤٨- 'أميرها الشاب الرقيق' يتناقض هذا مع ما رواه هوراشيو عنه فى ١/١/ ٩٨ - ١٠٣ .

٥٢-٥٦ 'فالمجد حقًا ليس . . . ماسًا بالشرف' يعرض جنكنز بإسهاب لاتجاهات النقاد فى تفسير هذه الأبيات الخمسة وسوف ألخص ما قال وأترجم الجزء الأخير . يقول جنكنز إن هذا نموذج لما وصفه برادلى بإهمال شيكسبير فى الصياغة الدقيقة ، الأمر الذى كان حافزًا للشاعر بوب على إعادة صياغتها ولكنه على الأقل ساعد أوائل محررى شيكسبير على إدراك النفى المزدوج فى العبارة الإنجليزية ، وقد حولتُ النفى الثانى فى العربية إلى فعل مُثْبت تيسيرًا على الفهم فترجمت (not to stir) بتعبير 'أن تظل مكتوف الأيادى' أما الشطر الثانى من المقولة فلا صعوبة فيه ، أى إن المجد هو القتال ولو من أجل قشة حين يتعلق الأمر بالشرف ، ولكن الصعوبة تكمن فى الشق الأول :

> "فهناك صف طويل من النقاد (من جونسون إلى مالون وكيتريدج ومن اتبعوه) يرون أن الوقوف مكتوف الأيادى إزاء قضية تافهة يأتى بالمجد (١) وصفٌ معارض (من فيرنيس إلى داودن وفيريتى ودوفر ويلسون) يقولون إن القيام بعمل ما لا يأتى بالمجد (٢) . والتفسير الاول الذى يقابل بين المجد فى الإحجام والمجد فى الإقدام يغفل قوة التركيب "ليس . . . ولكن / بل" ، وذلك يناقض ثقل المونولوج كله بنسبة أى فضيلة إلى السلبية . والتفسير الثانى الذى يقابل بين المجد وعدم تحقيق المجد فى العمل ، يقوم على فكرة نصفها الاول واضح إلى الحد الذى يفرغ الفكرة من دلالتها ، وبالتمييز الذى يدور فقط حول ما إذا كان العمل مرتبطًا أو غير مرتبط بالشرف ، بحيث يضعف قوة التركيب القائم على التضاد .

> ويبدو من الواضح إذن أن ما يعنيه هاملت وشيكسبير ، رغم أن الكلمات لا تقول ذلك

بدقة، هو أنه لا يوجد مجد فى الإحجام عن العمل بذريعة عدم كفاية الأسباب . ولا ننكر إمكان حكمة الإحجام ، فذلك يتفق مع مشاعر هاملت التى عبر عنها فى السطور ٢٣ – ٢٩ . ولكن تلك الحكمة ، إذا نظرنا إليها النظرة الصائبة هى بالقطع ليست من المجد فى شىء ، أما المجد فيكمن فى إدراك مبدأ من مبادىء الشرف ، حتى فى قضية تافهة ، بفضل سمو النفس ونبلها (فى نبلٍ greatly) ومن ثم الإقدام على العمل . وهكذا فإن المقابلة أو التضاد الحقيقى ليس بين نوعين من المجد (١) ولا بين نوعين من أسباب الإقدام (٢) ، بل بين المجد فى الإقدام وعدم تحقيق المجد فى الإحجام . وهكذا تتفق هذه الأبيات وتؤكد وتدعم باقى المونولوج ، بتنديدها بالصبر السلبى وتأكيدها لنبل الإقدام وسموه" .

ص ٥٢٨/ ٥٢٩

والواضح أننى التزمت فى الترجمة بهذا التفسير الذى يؤكده النص بلامراء .

٦٠- 'عشرون ألفًا' انظر السطر ٢٥ ، حيث قيل إنهم ألفان ! ويقول ڤيريتى إن هاملت اختلط عليه الأمر، ويقول جنكنز إن شيكسبير لم يكن بصفة عامة دقيقًا فى أرقامه . انظر السطر ٢٥ حيث يقول هاملت إنهم ألفان ! أما إذا نُسب ذلك السطر إلى القائد (انظر الحاشية على ٢٥/ ٢٦) فقد يكون الأمر قد اختلط على هاملت !

٦٥/ ٦٦ – لاحظ كيف ينهى شيكسبير كل مشهد ببيتين مقفيين (أو شطرين) وإن كان الشطر العربى هنا يتضمن خمس تفعيلات ، وهو ليس محاكاة للبحر الخماسى الإنجليزى ، ولكنه مما اقتضته الترجمة وحسب .

حواشى المشهد الخامس / الفصل الرابع

الإرشادات المسرحية . النص فى طبعة الفوليو ، المبتسر ، يريد الاقتصاد فى عدد الممثلين ، فيحذف دور **رجل الحاشية** (أو مستشار الملكة) تمامًا ، وينسب كلامه إلى هوراشيو ، وإن كان هوراشيو لا يصلح لأداء هذا الدور . ويقول جنكنز إن شيكسبير ينسى فيما يبدو دور ذلك الرجل تماما بعد السطر ١٦ عندما يخرج !

٦- ' تثور لأوهى الأسباب' ، هذا تفسير كيتريدج ولم يختلف عليه أحد .

١٥- معنى البيت هو لبذر الظنون فى أذهان الميالين إلى الشر ، أو إلى ايذاء الآخرين . والصورة واضحة ، فالجنون هو الذي سيبذر البذور الخطرة التى ستَنْبُتُ فى تلك التربة !

١٧-٢٠ الأبيات المقفاة بقافيتين ، والموجزة التى تكتسى صورة الحكم المأثورة ، تتلوها فى طبعة الكوارتو الثانية (الجيدة) علامة تعجب على نحو ما كان يتلو أمثالها . ولم أتكلّف قافية فى الترجمة مكتفيًا بما يشبه القافية ! وقد اجتهد المفسرون فى التفسير والتأويل دونما داع فالفكرة الأولى شبيهة بقول الشاعر :

وَمَنْ يَكُ ذا فَمٍ مُرٍّ مَريضٍ يَجِدْ مُرًّا بـــه الماءَ الزُّلالاَ

والثانية تشبه المثل السائر "كاد المريب بأن يقول خذونى" ولعله شطر بيت .

الإرشادات المسرحية [تدخل أوفيليا] تقول طبعة الكوارتو الأولى (السيئة) إنها أطلقت شعرها (دليل الجنون)وتحمل عودًا تعزفه ، والإشارة الأخيرة إشارة إخراجية محضة لا تتمشى مع شذرات المواويل التى تغنيها ، على اختلافها .

٢٣ - أغانى أوفيليا

دأب النقاد على ربط أغانى أوفيليا بوفاة أبيها ، وقد بدأ الإيحاء بهذا فى إشارة رجل الحاشية فى السطر الرابع أعلاه 'ما تفتأ تذكر والدها' ، وقد شجعهم أيضًا كثرة الإشارة فى الحوار التالى فى هذا المشهد لثيمات الوفاة والدفن (انظر السطور ٤٥ ، ٦٨ - ٧٠ ، ٧٩ ، ١٨٢ / ١٨٣) وفى الأغانى نفسها . ولكن الأغانى ليست ، بطبيعة الحال ، واقعية ، ومن الخطأ أن نفترض أنها تشير بالضرورة إلى أحداث فعلية . والقول بأن الرجل المدفون هو أبوها قول مفترض مثل الزعم بأن ما حدث للفتاة فى أغنية عيد القديس فالنتاين قد حدث لأوفيليا نفسها .

أما ما ينبغى أن ترتبط الأغانى به فهو الخيالات التى تنطلق فى ذهن أوفيليا بعد أن تحرر من التحكم الواعى (الذى يمليه العقل) . فالأغانى تتعرض للموت فى ثلاث منها (التى تبدأ فى ٢٣، وفى ١٦٤ ، وفى ١٨٧) ولكن الأولى تتحدث عن موت ودفن 'عاشق صدق' ، وهو ما لا ينطبق على بولونيوس . وثلاث منها عن عاشق يخون حبيبته ، وهكذا فإن الأغانى تتعلق أيضًا بخيالاتها عن هاملت ، على نحو ما يقول كولريدج الذى يوسع من دائرة الحب ليشمل حب الفتاة لأبيها وحبها لهاملت . ويقول ناقد يدعى لونج (Long) يقتطف جنكنز قوله من كتاب عنوانه **استعمال شيكسبير للموسيقى** (*Shakespeare's use of Music*) إن الشخص الذى توجه أوفيليا الأغنية له أمر له مغزاه ، فالأولى التى تتناول عاشقًا مات فلم تبكه حبيبته أغنية توجهها أوفيليا إلى جرترود (الملكة التى لم تَبْكِ زوجها) والثانية التى تتناول إغواء المرأة ، موجهة إلى كلوديوس (الملك الذى أغوى زوجة أخيه) والثالثة التى تعتبر مرثاة مباشرة ، توجهها إلى ابن الرجل الذى دُفن دون ضجيج ! وأفضل دراسة لهذه الأغانى هو كتاب وضعه ب. ج. سنج (P. J. Seng) بعنوان أغانى شكسبير (*The Vocal Songs of Shakespeare*) يقول فيه حسبما قرأت فى كتاب آخر صدر عام ٢٠٠١ بعنوان **تراجيديات شيكسبير** لمؤلف يدعى جون راسل براون

(John Russell Brown, *Shakespeare: The Tragedies*) إن هذه الأغانى شذرات من مواويل غربية (بالادات) شائعة ، وقد تمكن سنج من تحديد أماكن بعضها (انظر الحاشية التالية) وأغنية 'حبيبى روبين العذب' (١٨٤) كانت أغنية معروفة فى هذا الوقت ، والدليل على ذلك شيوع اللحن المصاحب لكلماتها ، وشهرة 'روبين هود' نفسه ! .

٢٣ - ٤٠ 'وكيف لى تمييز عاشق صدق ؟' إلى جانب الإشارة إلى 'دفن بولوينوس' سرًا ، (السطر ٣٩ أدناه) والأسى لفراق عاشق مضى ، تتضمن الأغنية ، كما يقول سنج فى الكتاب المشار إليه ، تورية فى الإشارة إلى الملكة التى توجه إليها الأغنية ، (٢٨ و ٣٥) فالملكة قد عجزت عن 'تمييز عاشقها الذى صدق' من 'غيره الذى امتذق' (أى غشّ وخدع) ولم تبكه أبدًا 'لم تهطل الدموع حبا صادقا من أى عين' (٤٠) . وتنتمى الأغنية إلى النوع الحوارىّ (duologue) الذى كان شائعًا إذ ذاك ، أى النوع الذى يقوم على سؤال وجواب ، أو أسئلة وأجوبة متناوبة ، كما هو الحال فى هذا الموّال الذى تقتطف منه أوفيليا مقطعًا من منتصفه . وقد استعان الباحثون بنظائر ذلك الموال حتى اهتدوا إلى مطلعه وهو بالاد ولسينجام (Walsingham) وهذا هو المطلع :

أما الْتَقَيْتَ فى طَرِيقِ عَوْدتك .
مِنْ أرْضِ 'ولسينجام' المُقَدَّسَة
بعاشقى الذى صَدَقْ
فى أىِّ بُقْعَة سَلَكْتْ ؟

As ye came from the holy land
Of Walsingham
Met you with my true love
By the way you came?

ويقول الباحثون إن شيوع هذه الأغنية يستدل عليه من كثرة الصور التى صيغت فيها الكلمات لتلائم اللحن ، وهذه الصيغة وردت على لسان إحدى الشخصيات فى مسرحية **فارس يد الهاون** (*The Knight of the Burning Pestle*) التى كتبها فرانسيس بومونت ، (١٥٨٤ - ١٦١٦) (Francis Beaumont) عام ١٦٠٩ (٢/٨) (وانظر الترجمة العربية الرائعة التى أبدعتها الدكتورة نهاد صليحة للمسرحية ، والصادرة عن هيئة الكتاب عام ١٩٨٨ ، حيث توجد هذه الفقرة الأولى فى ص ١٤٠) وفى الفقرة الثانية يَرُدُّ الحاج العائد على ذلك السؤال بسؤال آخر يتفق مع سؤال أوفيليا :

وكيف لى تمييز عاشق صدق
من غيره الذى امتذق ؟

ونجد الكلمات نفسها فى موال غربى شعبى مناظر عنوانه **الديّوث الراضى** (نشر فى مجموعة مواويل رولينز (Rollins) وفيه يرد السائل بوصف العاشق (أو الحبيب أو الحبيبة) فيقول الحاج إنه قابله وإنه مخلص . والملاحظ أن الموّال الأصلى كان يعتبر العاشق (عند أوفيليا) حبيبة ، وهو ما يستدل من ثنايا الموّال عليه ، لكن أوفيليا تعكس الموقف بأن تجعل الفتاة هى التى تسأل عن حبيبها الغائب . وهى تبتعد عن الموّال الأصلى أيضًا فى أنها ترجع غياب العاشق إلى وفاته . ويقول أحد النقاد (ويدعى نوبل Noble) إن أوفيليا تغنى مقاطع من مواويل مختلفة ، ولكن المهم أن لدينا الآن فتاةً تنشد حبيبها الغائب ، وتستيئس من رجوعه ، ثم تتحول إلى مرثاة نعى تجعل الانفصال نهائيًا وقاطعًا .

ويقول جنكنز "إنها تعبر عن توهم بوفاة المحبوب ، وأداة النفى فى السطر ٣٩ **(دون نعى ..)** تبرز لتتهم ذاتها بذلك ، وبأنها لعدم نعيها إياه قد خانته . قارن أغنية دفن العاشق المحروم فى **الليلة الثانية** عشرة ٢/ ٤/ ٥٠ وما بعدها" .

٢٤ – 'بالمحارة' كان وضع صدفة المحارة على القبعة دليل ذهاب العاشق إلى الحج إلى ضريح قديسه أو مزاره لينشد البركة .

٢٦ – 'الحذاء المكشوف بلا عنق' كان تقليديًا للحجاج . و Shoon هو الجمع القديم لكلمة (Shoe) و (Sandal) نستخدمها حتى اليوم بعد أن عربناها فاختلطت بخشب الصندل الذى نسب إليه الصندلانىّ (الكلمة التى تحولت إلى صيدلانى (تخفيفًا) ثم صيدلىّ !) .

٣١/ ٣٢ هذه من عادات الدفن التقليدية .

٤٢ – 'يقولون إن البومة كانت ابنة خباز' .. إشارة إلى الحكاية الشعبية فى ذلك العصر التى تحكى فى شتى صورها كيف طلب المسيح عليه السلام خبزًا فحرصت ابنة الخباز على ألا يقدم إليه أكثر مما ينبغى ومن ثم كان أن مُسِخَتْ وتحولت إلى بومة . وكانت صورة أخرى لهذه الحكاية شائعة بين 'الغجر' الأوروبيين تستبدل الماء بالخبز ، وتقول إن الفتاة رفضت تقديم الماء إليه ، ويقال إنهم يُطلقون على البومة فى لغتهم 'ابنة الخباز' . والواقع أن ما قاله رجل الحاشية فى السطر ٨ وما بعده يرغمنا على أن نحاول "ضم حبات العقد المنفرط" حتى يصدق حدسنا ! (٨ – ١٠) وهذا ما فعله كثيرون آخرهم جنكنز الذى ينتهى من تفسيره للبومة بأنها طائر الليل ، وبعد أن يورد ما يورد من حجج وإشارات أدبية إلى أن نعيق البومة كان فى الحكايات الشعبية والأساطير رمز حلول الكارثة ، وأن هذه الكارثة كانت فيما يقال فقدان الشرف أو العذرية ، أقول ينتهى من ذلك إلى قوله :

> "ومن هنا فإن الإشارة إلى البومة باعتبارها ابنة خباز قد تربط انتهاء الحب بفقدان العفة ، فتعيد إلى الأذهان ما قاله هاملت عن تحول صورة العفة (٣/ ١/ ١١١ – ١١٢) وهو الذى يؤدى إلى أغنية أوفيليا التالية" .

٤٣/ ٤٤- إشارة إلى **رسالة يوحنا الرسول الأولى** " الآن نحن أولاد الله ولم يظهر بعد ماذا سنكون" (٣/٢) .

٤٤- 'بارك الله فى مائدتك' - هل فى المائدة إشارة مضمرة مناقضة لما فعلته ابنة الخباز من تقتير فى تقديم الخبز للمسيح ؟

٤٥- الواضح أن الملك مثل غيره لا يرى إلا حزن الفتاة على أبيها ولا يرى فاجعتها فى هاملت .

٤٨- 'القديس ڤالنتاين' من الشهداء المسيحيين فى روما فى القرن الثالث الميلادى ، ارتبط اسمه بالحبيب ، وهكذا عندما يكتب الاسم بحرف صغير فى البداية يعنى الحبيب ، كما فى (٥١) والعادات القديمة تقول إن الشخص يقع فى غرام أول شخص من الجنس الآخر يراه فى عيد القديس ڤالنتاين أى يوم ١٤ فبراير .

٥١- 'حتى أكون حبك الوحيد' فى الأصل : (To be your Valentine) .

٥٨- 'قديس الخير' - (Saint Charity) ليس ذلك اسمًا لقديس أو قديسة ، بل هو صفة مجردة أفضّل ترجمتها بالإحسان ، وهو اسم فتاة بالإنجليزية (مثل إحسان العربية !) ولكنه كان من الألفاظ التى تستخدم فى الأيمان ، يقال 'قسمًا بالخير' (أو 'بالإحسان') ومن ثم اختلطت الكلمة بأسماء القديسين والشهداء !

٦٠- 'عن المنكر' فى الأصل (do it) وهى كناية فى اللغتين ، وإن كانت أوضح فى العربية .

٦٤ - 'قبل وقوعى' كناية أخرى . واضحة .

٦٤- 'وأجاب قائلاً' . هذا هو الأسلوب المألوف فى إدارة الحوار فى كلمات الأغانى . انظر **طرويلوس وكريسيدا** (٤/ ٤/ ١٧) .

٧١- 'إلى عربتى' - قد تكون إشارة إلى رغبتها فى اللحاق بحبيبها المتوفى ، كما فى مسرحية **تمبورلين** (*Tamburlaine*) (أى تيمور لنك) لكريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣) (٥/ ١/ ٣١٥) حيث تطلب زبينة (المجنونة) عربتها حتى تلحق بزوجها المتوفى .

٧٨ - ٧٩ '**لا تأتى الأحزان ...**' هذا تطوير للمثل المألوف ، وله عدة صور فى كتب الأمثال منذ تيلى (Tilley) والملكة ترجع صداه فى ٤/ ٧/ ١٦٢ - ١٦٣ . لاحظ كيف أنشأ شيكسبير صورة حية فالطليعة هو الجندى الذى يسبق الجيش ليستطلع مكان المعركة وقوة العدو !

٨٣/ ٨٤ 'ما أحمق ما أسرعنا . .' فى الأصل (greenly) والمصطلح هنا أصبح مجازًا ميتًا ، ولذلك لم أترجم الصورة، على عكس ما فعلت فى (١/ ٢/ ٢) حيث ترد الكلمة بمعنى آخرفى (١/ ٣/ ١٠١) .

٨٤- 'بلا إعلان وبغير طقوس' فى الأصل (In hugger-mugger) وهذا هو المعنى .

٨٥- 'فارَقَتْ العقلَ الراجح' قارن 'إن كان هاملت عن طبيعته ابتعد' فى ٥/ ٢/ ٢٣٠ .

٨٦- 'بعض وحوش' قارن ١/ ٢/ ١٥٠ و ٤/ ٤/ ٣٥ - ٣٩ .

٩٠- 'لا يعدم من ينفث فى أذنيه' الأصل (wants not buzzers) وتعنى حرفيًا من يَطِنّ فى أذنيه ! (يزنّ !) . ويأتى كيتريدج بمثيل لهذا التعبير فى عمل أدبى مجهول المؤلف وتاريخ النشر ، وهو "شائعات غريبة وحكايات كاذبة زنّانة !" ومن الغريب أن الفعل العامى 'يزنّ' (يزنّ على ودان فلان) له أصل فصيح ، فالإزنان هو الاتهام بشرّ ، ويقول اللسان "وقد أزْنَنْتُهُ بكذا وكذا أى اتهمته ، ولا يكون الإزنانُ فى الخير" ومن ثم فإن الزنّان هو الذى يوجّه الاتهام ! هل هى قريبة من الظّن أو الطنين (بالابدال ؟) . ص ١٨٧٥

١٠٦- كانت الدنمرك كما سبق أن ذكرت فى الحواشى ملكية انتخابية ، وفى قصة بلفورية ينتخب الناس هاملت ملكا بعد أن يقتل عمه ، وإذن فإن حادثة تمرد لايرتيس هنا تخالف كل الأعراف والتقاليد الراسخة فى البلاد (انظر ١٠٣ - ١٠٥) .

١٠٩- المقصود بالهتاف (cry) هو نباح الكلاب . أى كلاب الصيد hounds التى تقتفى أثر الثعلب بأنوفها !

١١٠- 'ضللتم مطلبكم' المصطلح من رياضة الصيد أيضًا ، وهو اقتفاء الكلاب أثر الرائحة غير المطلوبة .

١١١- [**يدخل لايرتيس مع أتباعه**] هذه الملاحظة مع الارشادات المسرحية مقصورة على Q2 (طبعة الكوارتو الجيدة) وطبعة الفوليو تحذفها اختصارًا لعدد الممثلين . ولاشك أن الحوار يقتضى وجود بعض الأتباع على المسرح .

١١٨ - ١٢٠ يقول أحد النقاد إن هذه الملاحظة تؤكد التضاد بين لايرتيس وهاملت ، فالأخير لا يستطيع أن ينطق بمثل هذا الكلام ! (انظر ٣/ ٤/ ٤٢ - ٤٤) .

١٢١ - مثل 'المردة' إشارة خفية إلى ما ورد فى **مسخ الكائنات** لاوفيد (١/ ١٥٢ وما بعده) حيث يحكى كيف تطاول عماليق الأرض ومَردتها فهاجموا الأرباب فى السماء ! ويقتطف جنكنز قولاً لناقد يدعى طومسون فى كتاب له عن شيكسبير والتراث الكلاسيكى يقول فيه إن تلك الحادثة كانت المثال الكلاسيكى للخيانة العظمى (lése - majesté) (أى الاعتداء على عاهل البلاد) وإن شيكسبير كان يذكر ذلك المثال عندما كتب هذه الأبيات بدليل إشارته إلى جبل پليون فى ٥/ ١/ ٢٤٦ وجبل أوسا فى ٥/ ١/ ٢٧٨ .

١٢٣ - ١٢٥ 'سياج القداسة' : كان القول 'بالحق الإلهى للملوك' شائعاً حتى لم يكن يناقشه أحد ، ويقتطف جنكنز قولاً لراوية معاصر يحكى فيه ما قالته الملكة إليزابيث حين أطلق أحدهم قذيفة على سفينتها ، مؤكدة أن السياج الإلهى للملوك يحميها . وقد كتب ج. ر. فيجيس (J. N. Figgis) كتابا بعنوان **الحق الإلهى للملوك** فى عام ١٨٩٦ *(The Divine Right of Kings)* يعرض فيه لأصول هذه النظرية وتطورها . ويهمنا هنا إبراز العلاقة بين ما يقول الملك وبين ما فعله حين قتل هو بيده أخاه الملك ! فأى قداسة تلك ؟

١٣٢ - ١٣٥ ما فتىء النقاد يقارنون بين ما يقوله لايرتيس هنا وما يقوله هاملت مثلا فى الأبيات (٣/ ١/ ٧٨ - ٨٣) .

١٣٢ - 'الغفران' فى الأصل (grace) وهى نعمة الله التى يدخل الخاطىء الجنة بفضلها و 'أعمق هوة' هى الهوة التى لا قرار لها ، والمشار إليها فى **رؤيا يوحنا اللاهوتى** (٩/ ١) وغير ذلك من مواضع فى **الكتاب المقدس** . وقد عاد ملتون إلى التعبير ذاته فى **الكتاب المقدس** .

١٤٦ - 'بحنان ' فى الأصل (Kind) ومعناها فى رأى الشراح "إبداء مشاعر **الأبوة** أو المشاعر الطبيعية إزاء طفله" (والطفل مفرد وجمع) ولاحظ ما سبق من إشارات عن استخدام كلمة **الطبيعة** وكلمة Kind فالأخيرة تعنى رابطة الدم أو الرّحم . وهذه الرابطة هى التى يؤكدها لايرتيس ، وتؤكد تناقض موقفه مع هاملت . **والبجع** (Pelican) طائر شاع فى الحكايات الخرافية عنه أنه يغذّى أطفاله بدمه ، وأحيانًا ما يعيد أشباه الموتى إلى الحياة !

١٣١/ ١٦٢ قال الدكتور جونسون إن هذه الأبيات الثلاثة (فى الأصل ، وهى فى الترجمة بيتان) "غامضة ومتكلّفة" . والغريب أنه يشرحها بما لا يخرج عن ترجمتى هنا ، وبأسلوب أشد تعقيدًا من أسلوب شيكسبير . لاحظ أننى فسرت 'الطبيعة' (Nature) 'بطبيعة الإنسان' حسبما قال جونسون وما قاله كل ما اتبعوه .

١٦٤ - ١٦٥ يفهم لايرتيس أن أوفيليا تشير إلى والدها ، وعلى هذا جرى النقاد ، وإن كان النصُّ لا يصرح به ، وقد تكون الإشارة إلى الموت إلماحًا (أيضًا) إلى موت حبها أو حبيبها . وتضيف طبعة الفوليو ثلاث كلمات بين البيتين المقفيين ، هى 'هيه ننّه هيه' (Hey non nony) والواضح أنها من ارتجال الممثلة على المسرح !

١٦٦- 'الوداع' الواضح أن هذه الكلمات ليست جزءًا من الأغنية .

١٦٩- 'قرار الأغنية' : يوجد بالاد (موال غربى) فى كتاب كتبه مالون (إدموند مالون) (Edmond Malone) (١٧٤١ - ١٨١٢) بعنوان 'حديقة النوايا الحسنة' ، وليس للبالاد عنوان ، إذ

لا يحمل عنوانًا فى الكتاب ويشار إليه فقط باسم 'الأغنية الثالثة' ، ويتضمن الفقرة التالية (وهى الأولى فى البالاد) التى تتضمن القرار المذكور :

إدجارُ المَلِكُ امتدّ له فى هذى الأرْضِ السُّلْطانْ

ثُم توارى ثُم توارى ثُم توارى !

وانْتَصَبَتْ هامتُهُ بأسًا فى رَيْعانِ شبابِ الإنسانْ

قُولوا ثم توارى . . ثم توارى !

ومعنى 'قولوا' هى مطالبة الجمهور بترديد القرار ، كما نقول بالعامية "ردّوا علىّ" أو 'قولوا معاى !' ولكن جنكنز يقول إن النداء موجه إلى أحد المغنين ، وقد حاول دوفر ويلسون فى كتابه عن **مخطوط هاملت** (س ٢٢٨) شرح القرار بأنه إشارة إلى بولونيوس ، وإن كانت حجته غير مقنعة . والواضح من السياق ، ومن اختلاف النص فى المخطوطات التى يوردها دوفر ويلسون ، أن القرار من شذرات ذلك البالاد القديم ، الذى يشير إليه أساتذة البالادات قائلين إنه من التراث الشفهى للقرن السادس عشر ، وإن لم يسجل إلا فى وقت لاحق ، ومحاولة تقديم شرح منطقى عقلانى تخضع دائمًا للتأويل . فلماذا لا تكون الإشارة إلى 'حبيب' أوفيليا الذى ' توارى' - فهو مثل 'الملك إدجار' ذو بأس وفى ريعان شبابه ؟ وهو ابن ملك ، بل يشير إلى نفسه فى الفصل الخامس باسم أمير/ ملك الدنمرك ! أقول قول الفقهاء 'والله أعلم !' .

١٧٠ - لكم يناسب 'القرار' . . . إلخ - فى الأصل (Wheel) والمصطلح خاص - إن شئنا صرامة التحديد - بعنصر من عناصر الوزن أو الإيقاع يتكرر فى ختام كل فقرة (لا تكرار ألفاظ بعينها) كأن يختتم الشاعر كل فقرة من بحر تام التفاعيل بشطرة مجزوءة وفيها علل نقص أو علل زيادة محددة ، وإن كانت ألفاظها مختلفة . وأنا أعتمد هنا على كتاب أراه الحجة فى هذا الباب وهو كتاب ألفه سانتسبرى (١٨٤٥ - ١٩٣٣) (Saintsbury) بعنوان **تاريخ العروض الإنجليزى** فى ما بين عامى ١٩٠٦ و ١٩٢١ ، فى المجلد الأول ، ص ٤٢٨ ، وهذه هى الإشارة البيليوغرافية الكاملة :

George Saintsbury, *A History of English Prosody,* London, 1906 - 1921, p. 428.

ويقول **معجم أوكسفورد الكبير** (OED) إن هذا هو معنى الكلمة (Wheel, sb. 16) مقتطفًا رأيًا أبداه إدوين جيست (Edwin Guest) فى كتاب له بعنوان **تاريخ الإيقاع فى اللغة الإنجليزية** (*A History of English Rhythms*) كتبه عام ١٨٣٨ ، يقول فيه إن الكلمة تعنى "عودة ظاهرة إيقاعية بارزة وخاصة" فى آخر كل فقرة . ويبدو أن هذا ما يعنيه سانتسبرى أيضًا . ولذلك فلا أرى

ما يدعو للظن بأن الكلمة تعنى 'عجلة' ، ومن ثم تفسيرها بأنها 'عجلة' الحظ' ، أو 'دولاب المغزل' (كما يقول فيرنس فى طبعة ١٨٧٧ ويتبعه فيريتى فى ١٩٠٤) أو حركة راقصة (كما تقول الطبعة الأمريكية) أو آلة موسيقية ، أو حزام أى '**منطقة**' أوفيليا (ما تتمنطق به) . فهذه كُلُّها تخمينات ، والطبعات الحديثة تتردد أيها تختار باستثناء طبعات آردن وأوكسفورد وكيمبريدج وإن كانت طبعة ماكميلان تضيف أن هناك دلالة رمزية لاختيار كلمة (wheel) بدلاً من (refrain) إذ إنه قد يرمى إلى دورة 'الفرصة' أى انتهاز الفرصة التى أتاحتها ربة الحظ ، مشيراً إلى الفرصة التى اغتنمها الخادم الخائن حين 'سرق ابنة سيده' ! وأما اختيار (wheel) بدلاً من (refrain) فلأن الكلمتين وإن اختلفتا اصطلاحيًا كانا يستعملان بنفس المعنى تقريبًا وفى السياق نفسه فى العصر الإليزابيثى .

١٧٣ - ١٨٣ مشكلة توزيع الزهور ومعانيها ما تزال فى رأى النقاد تبحث عن حل مقنع ! ولذلك سوف أكتفى بإحالة القارئ [الذى قد يجد فى 'تصرفى' فى أسمائها خروجًا عن الالتزام بمعانى الزهور التى توردها المعاجم المترجمة - على كثرة تخبطها وتناقضها - ومن ثم خروجًا عن الأمانة العلمية] إلى ما كتبته فى الفصل الأخير من كتابى **فن الترجمة** (لونجمان - ط١ - ١٩٩٣ - و ط٧ - ٢٠٠٣) وكتابى **نظرية الترجمة الحديثة** (لونجمان - ٢٠٠٣) وسوف أقتصر هنا على تبيان دلالة الزهور بمعانيها الإنجليزية فى سياقها الانجليزى وفى إطار الثقافة الانجليزية والأوروبية ، وليذكر القارئ أنه بصدد عمل مسرحى شعرى لا كتاب فى علم النّبات !

١٧٣ - زهور 'إكليل الجبل' (rosemary) تقول أوفيليا إنه للتذكر ، بسبب ما كان يشاع من أنه يقوّى الذاكرة ، وذلك يرتبط بالمأتم (**روميو وجوليت** ٤/ ٥/ ٧٩) والتورية هنا ترمى إلى تذكير لايرتيس بالانتقام (انظر السطرين ١٦٧/ ١٦٨ عاليه) والأحبة يتهادونه حتى تظل الذكرى قائمة . واختلاط صورة الأب بالحبيب (على نحو ما بينت فى الحاشية على السطر ٢٣ عند الحديث عن الأغانى) يؤدى إلى الخلط بين صورة الحبيب ولايريتس أخيها .

١٧٤ - زهور البانسيه (Pansies) تسميها أوفيليا زهرة أفكار الأسى (انظر حديثى عن معنى كلمة (thought) فى حاشية سابقة (٣/ ٤/ ٥١) ، استنادًا إلى المعنى الاشتقاقى للكلمة ، من الأصل الفرنسى (*pensées*) ولكن الأفكار مرتبطة أيضًا بالحب ، وانفصال الأحبة يثير الأسى !

١٧٨ - الشَّمَر (fennel) والنسرين (جُلنسرين ، وربما جُلّنار نسرين) (columbines) تقدمهما أوفيليا فى رأى القدماء للملك ، وفى رأى المحدثين ، وعلى رأسهم جنكنز للملكة ، فالأول دلالته فى الآداب المعاصرة لشيكسبير هى 'المداهنة' ، والثانى يقترن (بسبب شكل الزهرة التى تشبه 'ذات القرنين') بالدّيوث أو من يتسبب فى جعل رجل ديوثًا ! وهذه أسباب مقنعة فى رأيه لتقديم هذين النوعين من الزهور إلى الملكة .

١٧٩ - زهر الحَرْمل (rue) - وهو الاسم الشائع - يرتبط بدلالة المعنى الآخر للكلمـة وهو التأسّى والحسرة والندم ومن ثم . . . التوبة ! ولذلك تقدمه للملك ! والاسم الآخر للزهرة وهو 'عشب الرحمة' (أو الغفران) يوم الأحـد ، فمرتبط بهذا المعنى ، لعل الملك أن يطلب من الله الغفـران أى أن يرحمه فى الصلاة يوم الأحـد ! والمأثور عن مالون أنه يصر على أن هذا أى يـوم (أو كل يوم !) ، ولكنها حين تخصص يوم الأحـد تقرن الزهرة بمعنى التوبة إلى الله فى الصـلاة يوم الأحد . كما شـاع عن نبات الحرمل أنه يستعمل فى ضبط شهوات النفس ، وأظن أن هذا ملائم للملك !

١٨١ - أقحوانة (daisy) نشأ خلاف حول مـعنى هذه الزهرة ، حسبما استخدمـها أدباء العصر ، إذ إن بعضهم يسـتخدمها رمـزًا للتظاهر أو للتقلب فى العاطفة ، فى حين تجـمع التقاليد الأدبيـة التى نألفها على أنها زهـرة الحب لا الخداع . فالأصل ارتبـاطها (منذ تشـوسر) بالزوجـة الوفية ألسـيسـتيس (أو ألكيستيس) (Alcestis = Alkestis) زوجة أدميتوس (Admetus) ملك ثيساليا (Thessaly) التى قدمت روحها رخيصـة فى سبيل إنقاذ حياة زوجها ، فأصبـحت ملكة للحب . (ولكن هرقل ينجيها من السقوط فى النار فى العالم السفلى Hades) . والمعنى هنا يحدد نوعًا خـاصًا من الحب يتضمن فداء الحبيب بالروح ، أى يتضمن الـتضحيـة بل والشهادة ! ومن ثم شـاعت الدلالة الرمزية للزهرة لاقتـرانها بهجر الحـبيب (لا خداعه ! والفـرق واضح !) . ولذلك يقول دوڤر ويلسـون (مـثل دايس Dyce وداودن Dowden قبله) إنها زهرة أوفيليا ، ويشير فى طبعته إلى أنها تحتفظ بها لنفسـها ، ولكنّ الحوار لا يدل على ذلك ، بـل يدل على أنها تقدمـها للملكة - كـزهرة إضافيـة ، وهو الأمر الذى يحيّر جنكنز !

١٨٢ - أما دلالة ذبول زهرة الـبنفسج (violets) فأوضح من أن تحتاج إلى تعليق ، فـزهر البنفسج مرتبط فى الأدب بدلالة الإخلاص ، والذبول يقـرن ذلك بما قاله لايرتيس عندمـا حذر أخته من أن عـاطفة هاملت سوف تذوى وتذبل :

''مثل بنفسجة بربيع العمر الريان وفى أوجه !
ما أسرع ما تتفتح زاهية حتى لو لم تك باقيةْ
ما أعذب ما تبدو للعين وإن تك فانيةْ
كعبير ملأ الجو وضاع شذاه للحظةْ

(١/٣/٧ - ٩)

١٨٤ - ''فرحى وهنائى فى حُسْنِ حبيـبى روبين العذب'' سطر من أغنية شـائعة يسهب النقـاد فى تعداد صورها وألحانهـا ، والقصة التى تقع فيـها ، والبالاد الذى يتضـمن هذا السطر مطبوع فى **مجموعة**

بالادات روكسبره (*Roxburghe Collection*) ويقول البعض إنه القرار الذى يتكرر فى آخر كل فقرة ، وإن كان يأتى فى مطلع الفقرة الأولى . ويوحى تشابيل (Chappell) فى كتابه عن موسيقى تراجيديات شيكسبير ، خصوصًا فى العنوان الذى يضعه للأغنية ، بأن روبين المقصود هو روبين هود (وإن كان جنكنز يقول إن الاسم شائع) وعلى هذا تكون الأغنية على لسان ماريان (Maid Marian) حبيبة روبين هود ، وهى التى أشيع عنها توزيع الأزهار فيما يسمى 'بألعاب الربيع' (May Games) ومن ثم ينشأ التوازى بينها وبين أوفيليا . ولا أريد أن أخوض أكثر من هذا فى آراء النقاد ، خصوصًا من يبالغون فى المقارنة بين القصة والأغنية الأصلية وموقف أوفيليا من حبيبها .

١٨٥ - 'الفكر' (thought) بمعنى الهمّ والأسى هنا ، مثل ٣/ ٤/ ٥١ .

١٨٧ - ١٩٦ يقول النقاد فى شبه إجماع إن الأغنية تتخذ صورة رثاء والدها ، ولكن جنكنز يقول إنها قد تشير إلى الحبيب المفقود ، ولأترجم ما يقول حرفيًا "يكاد يكون من المحتوم أن توحى لنا هذه الأغنية بأنها نعى للحبيب المفقود" .

٢٠٢ - 'ما يمسنا' أى ما يثبت إدانتنا .

٢١٠ - ٢١٢ - أى وفقًا لتقاليد الفرسان فى العصور الوسطى ، والتى ورثها عصر النهضة .

حواشى المشهد السادس / الفصل الرابع

ملاحظة : حل هذا المشهد فى الكوارتو الثانى (الجيد) Q2 والفوليو وبعد ذلك محل المشهد الذى يتضمنه الكوارتو الأول (السيء) Q1 والذى نرى فيه هوراشيو يقص على الملكة خبر خطاب هاملت ويحكى لها كيف أبدل هاملت أمر الملك بقتله بأمر بقتل روزنكرانتس وجيلدنستيرن ، وهكذا تصبح الملكة على علم بخبث الملك وشره . وتغيير ذلك المشهد إلى المشهد الحالى دليل على براعة شيكسبير فى إحكام حلقات الجهل والعلم بشرور الملك ومؤامرته ، وهى اللازمة للتورية الدرامية ، حتى النهاية .

٩ - 'السفير' هو لا شك هاملت الذى تنكر وتظاهر بأنه سفير حتى يتكتم أخباره ، ربما خوفًا على حياته إن علم الملك بوصوله .

١٣- 'قراصنة' كان القراصنة ينتشرون فى البحار المحيطة بالدنمرك ، كما يروى ساكسو ، وفى زمن شيكسبير .

١٧- 'معاملة رحيمة' المفارقة هنا أنه ينسب إلى اللصوص صفة ملائكية !

١٩- 'كانوا على وعى' لا يوجد فى النص ما يبرر افتراض تواطئهم مع هاملت ، أو أن هاملت دبر قصة القراصنة برمتها للعودة إلى الدنمرك ، فالواضح أنهم تعرفوا عليه وتوقعوا منه 'خدمات' مقابل الإفراج عنه . كما يتضح من لفظ 'إحسانهم' .

٢٢/٢٣ 'لم تقدر على التعبير' فى الأصل '... too light for the bore of' أى إن عيار المدفع (وهو مضمون حديثى أو فحواه) يحتاج إلى قذائف (وسيلة تعبير) أضخم من كلماتى ! وهكذا فرغم أن كلمات حديثى ينعقد لها اللسان ، فإنها 'أخف' مما يناسب هذا الأمر الخطير .

حواشى المشهد السابع / الفصل الرابع

٦- فَعَالُه (وبها آثام) فى الأصل (feats) وكانت الكلمة كثيرًا ما تستعمل بهذا المعنى فى عصر شيكسبير ، على عكس معناها الحالى الذى يفيد الأعمال البطولية أو المآثر الحميدة !

١٥ - 'الفلك' 'الأفلاك' إشارة إلى المدارات التى كان الناس يعتقدون أن الكواكب تدور فيها حول الأرض، حسبما قال بذلك بطليموس، عالم الفلك والجغرافى السكندرى ابن القرن الثانى الميلادى .

١٩ - ٢٤ يقول ڤيريتى ''إن هذا نموذج ساطع لما يتسم به أسلوب شيكسبير الناضج من ثراء وتحوّل سريع من استعارة إلى استعارة'' . (ص ١٩٨)

٢١- 'فى ماء نبع ما' وردت أنباء وجود مثل هذه الينابيع فى انجلترا .

١٦ - ٢١ غيرّت بناء الجملة الطويلة المركبة إيضاحًا للصورة بالعربية فى الترجمة ، فتلافيت أسلوب شيكسبير بالعبارات المعترضة ، وبتأخير الخبر إلى ذيل الجملة ، لا تحتملها الأذن العربية خصوصًا على المسرح ! وانظر مثالاً آخر فى ٩٩/٧/٤ وما بعده .

١٩- 'مثالبه' فى الأصل (gyves) أى حرفيًا أصفاد ومن ثم جاء المعنى الاستعارى أى ما يحدّ أو يقيّد فطرة الإنسان ، ومن ثم يكون نقيصة أو عيبًا ، ويفسرها نايجل ألكسندر (طبعة ماكميلان) بأنها المثالب التى يستحق عليها الوضع فى الأصفاد ، ويعمد آخرون إلى تصحيحها إلى (guilts) أى ذنوب مثل هيبارد (طبعة أوكسفورد) ، وتقول الطبعة الأمريكية الجديدة (سيلفان بارنت - طبعة سيجنت) (١٩٩٨) إن هذا تصحيح جذاب ، ويبقيها آخرون كما هى حائرين ما يصنعون بها ، فإن ڤيريتى يتجاهلها ، ويقول ب . دافيز (طبعة ألكسندر) إنها تعنى 'العقاب' ، وسبنسر (طبعة نيوبنجوين) يفسرها قائلاً إنه لو وضع فى الأصفاد لرأى الناس فيها تكريمًا له ! ولا أدرى من أين أتى بالتكريم ، فالمقابلة واضحة بين المناقب والمثالب . أما ما يرجح هذا المعنى الاستعارى فهو ورود الكلمة بالدلالة المجازية نفسها فى مسرحية كتبها فرانسيس بومونت بعنوان زوجة لمدة شهر *(Wife for a Month)* (١/٢/٩٨) حيث نسمع عن 'النقيصة الذهبية ، والإساءة الممتعة'، كما وجدت هذا المعنى الاستعارى فى ذيل معانى الكلمة فى **معجم أوكسفورد الكبير** *(OED)* الذى يقول 'إنه المعنى المرجح إذا اقترنت بالضد أى بالفضائل' . وعلى هذا قبلت رأى جنكنز وقابلت بين المثالب والمناقب .

٣٣- 'لسوف تسمع المزيد عن قريب' ... ربما كان يقصد ما يأتينا من أخبار قتل هاملت فى انجلترا ، الأمر الذى يعمق إحساسنا بالمفارقة حين نطّلع بعد لحظات على ما فعله هاملت !

٣٦ – تضيف طبعة الفوليو عبارات حوارية من ارتجال الممثلين هنا .

٤٢- 'صاحب السمو والجبروت' – الأسلوب الرفيع فى مخاطبة الملك يصلح للسخرية ، لا فى ذاته ، بل فى استعمال هاملت له .

٤٣ – 'عريان' تعنى مجردًا من متاعى الشخصى ، و'عينيكم الملكية' تعنى 'أنتم شخصيًا' .

٧٨- 'خفيفة وزاهية' كانت رياضة المبارزة من سمات الحياة اللاهية عند شباب الطبقة الراقية .

٨٠- 'الرفاهية' : فى الأصل (health) والمعنى هو ما يأتى به الرخاء من انتظام واستقرار يمثل رفاهية البدن 'والنفس' ! ومعنى الصحة الكامن هنا ينصرف إلى صحة هذه الحياة المنتظمة لا إلى صحة الشخص .

٨٦/ ٨٧ يقول بعض النقاد إن صورة الكائن الذى يجمع بين الإنسان والحيوان ، وهو الحصان هنا ، وهى الصورة التى سبقه إليها السير فيليب سيدنى (Sir Philip Sidney) (١٥٥٤ – ١٥٨٦) فى **أركاديا** *(Arcadia)* (٢/ ٥/ ٣) تذكّر الإنسان بصورة الساتور (satyr) وهو ما ترجمته بالجدى الشائه ، ومن ثم تنتمى إلى صور الحيوانات وغيرها من الصور التى ترسم للبشر كيانًا أحط من السمو الإنسانى – وهذا رأى يؤكده اسم الفارس 'لامورد' الذى يوحى بأنه يعنى الموت ! ويقرأ النقاد معانى رمزية فى هذا وذاك من المحال أن يدركها مشاهد المسرحية .

١١٠- 'ربيب الزمن' يقول دوفر ويلسون إن هذا يعنى أن الحب وليد الظروف و'ابن اللحظة' . ولم يختلف معه أحد . والفقرة كلها من ١١٠ – ١٢٢ تشبه تأملات ممثل الملك فى المسرحية الصغرى (أى مصيدة الفأر) (٣/ ٢/ ١٨٢ – ١٩٤) ويقول كيتريدج إن هذا لا يعنى أن كلوديوس لا يستطيع التغلب على تأثير تلك المسرحية بل أن شيكسبير يعيد نسج هذا الخيط من الخيوط الدرامية فى هذا الموقف . ويقول جنكنز إن التكرار وظيفته درامية أكثر منها نفسية . انظر الحاشية على ٣/ ١/ ٥٦ – ٨٨ والأبيات ٣/ ٢/ ١٨٣ – ٢٠٨ .

١١٣ – ١١٧ هذا التكرار البادى للفكرة يمثل فى حقيقته تعديلاً لها بإضافة عناصر جديدة .

١١٦- 'فَغَدَا ورمًا' فى الأصل (pleurisy) وهو التهاب الغشاء الذى يغطى الرئتين ومقدم الصدر (pleura) وكان القدماء يظنون ، بناءً على افتراض اشتقاق الكلمة من اللاتينية (plus, pluris) وهو افتراض غير صحيح ، أنه ناتج عن الزيادة المَرَضِيّة فى عنصر ما ، فجاء تشبيههم له بالورم (انظر أُعِيذُهَا نظراتِ منك صادقةً / أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورمُ !) .

١٢١ - ١٢٢ صورة الزفرة صورة معقدة وقد انبرى لهـا النقاد والشراح ، وهذا هو ما انتهى إليه الجمهور : الصورة الجسدية تعنى أن الزفرة مـريحة ، أى تريحنا وهى تنفس عن أوجاع القـلب ولكنها (فى نظر القدماء) تهدر الدماء وتسرف فيها ! أما الدلالة الرمزية فمفتاحها كلمة 'تؤذينا' إذ إن الأذى هنا نفسى أيضًا ومعناه أن إراحة الضـمير تضعف 'مداركنا الخلقية' أى إدراكنا لحقـيقة الحال من الناحـية المعنوية والأخلاقـية ! وهكذا فـإن شيكسـبير يبنى استـعارة مبـدئية فيهـا مفارقـة (الزفرة تؤذى وهى تنفس) ويجعل هذه الاسـتعارة نظيـرًا لاستعـارة أخرى مضـمرة (implied) والمصطلح البـلاغى لهـا هو (Sunken metaphor) تتعلق براحة الضمير وإضعاف النظرة الأخلاقية .

١٢٥ - لاحظ كيف يتناقض قول لايرتيس (أقـتله . . فى الكنيسة) مع ما قاله هاملت عندما شـاهد خصمه يصلى !

١٢٨ - لاحظ كيف يصوغ شيـكسبير جملة الشرط فى صورة السـؤال ! ولما كانت كلمة 'هذا' فى النص الإنجليزى زائدة أى لا تشير إلى شىء سابق بل إلى فكرة الانتقام العامة ، لم أجد لها لزومًا فى النص العربى .

١٣٦ - 'بعض تحايل' انظـر استخـدام الملك للكلمة نفسـها فى الصلاة (٣/٣/ ٦١) فكأنما تفضـحة ألفاظه نفسها ! .

١٣٦ - 'طرفه حاد ونافذ' فى الأصل (unbated) ومعناها سـيفُ قتَال (sword) لا سلاحُ مبـاراة الشيش (foil) وكان الأخـير يتمـيز بالطرف الكليل أى غـير المسنون أو النافـذ ، وكانوا أحيـانا يغطون طرف السيف بغطاء صغير (button) حتى لا يجرح ، ويقول دوفر ويلسون إن هذا الغطاء لمْ يكن مـعروفًا فى العصر الإليزابيثى ، ولكن جنكنز يعارضه .

١٤١ - 'طب الشعوذة' الطبيب الدجـال أو المشعوذ (mountbank) كان يدعى العلم بالطب ويتـجول ثم يصعد إلى منصة (وهذا هو المعنى الحرفى للصفة) لترويج 'أدويته' .

١٤٥ - 'جُمِعَتْ بضوء القمر' ، كان القدماء يتصورون قدرة القمر على زيادة فاعلية العقاقير .

١٥٨ - ''قدحًا سامية ومناسبة للحفل'' فى الأصـل (A chalice for the nonce) والكلمـة الأولى لا تدرجها المعاجم المعتادة ولم أجدها إلا فى **معجم أوكسفورد الكبير** (OED) وتعريفها الكأس السامية المرتبطة باللغـة الرفيعة بسـبب ارتباطها بالـشعائر الدينيـة ، من اللاتينية (calix) وأما بقية التعـبير فهو اصطلاحى ويتكرر فى شيكسـبير وحتى القرن التاسع عـشر ، أى ما نسميه باللغـة المعاصرة 'أعدت خصيصًا لهذا الحفل' ! والشراح يتجاهلون دلالة الكلمة المهجورة تمامًا !

١٦٥ - ١٨٣ **وصف غرق أوفيليا** : الأصل لا يذكر اسم أوفيليـا على الإطلاق ، لكننى أذكره فى السطر ١٧١ ، وأضيف الفـعل [ذهبت] فى مطلع رواية الملكة ، بدلاً من التـركيب الذى شاع فى العـربية

المعاصرة 'هناك . .' (مترجمًا عن اللغات الأوروبية) وأما أسماء الأزهار فقد تصرفت فيها واضعًا نصب عينى أننى مهما قَرَّبْتُ فقد غَرَّبْتُ (لعدم أُلْفَة أبناء العربية بهذه الزهور) وبسبب ما يقوله الشراح من صعوبة تحديد نوعين منها (problems of identification) (جنكنز - ص ٥٤٥) وأنا أحيل القارىء هنا إلى حاشيتى على الأبيات (٤/ ٥/ ١٧٣ - ١٨٣) ولما كان ترتيب إيراد أسماء الزهور غير مهم ، على عكس مشهد توزيع أوفيليا الزهور على الملك والملكة ولايرتيس ، فلم أتقيد بالترتيب ، بل عمدت إلى الصياغة الشعرية العامة التى تراعى الأصل وتحتفل بالإيقاع الذى يميل هنا إلى الانتظام.

١٦٩ - أسماء فَظَّة : تذكر طبعات كيمبريدج وآردن وأوكسفورد عدة أسماء فظة كلها مستوحاة من شكل جذر ذلك النبات المكوّر ، وهى (dog's cod) من الاسم اللاتينى *(testiculus canis)* أى خصية الكلب ، ومترادفات تصف الخصية أيضًا مثل (cullions) و (fool's ballocks) وتنويعات كثيرة على هذه الكلمة وذلك لأن الاسم العلمى للنبات هو *(orchis mascula)* أى خصية الذكر وإن كان هيبارد يقول إنه المحتمل أن يشير إلى ما أسميته 'بعض بنفسج' فى السطر ١٦٩ نفسه وفيما عدا هذه الطبعات التى تعتمد فى تأصيل الكلمة على كتاب **الأعشاب** *(Herbal)* التى وضعه لايت (Lyte) عام ١٥٧٨ ، تميل طبعات شيكسبير إلى الصمت 'احتشامًا' ، وتنفرد طبعة الكسندر (من تحرير ب . داڤيز) بإيراد كنية هذا النبات ، دون تحديد للمصدر ، وهى "الأرملة الطليقة" . (The rampant widow) وأما أصابع الميت (dead man's finger) فهى تسمية أطلقت بسبب ظاهرة يختص بها نوع واحد من زهور الـ *(archis)* التى تحولت بسبب وهم الاشتقاق حسبما يقول **المعجم** (OED) إلى 'orchid' ، ألا وهو منظر الجذور التى تشبه راحة اليد الشاحبة بعدة أصابع !

١٧٣ - يقول الشراح إن حاسد (envious) هنا تعنى خبيث أو شرير ، ولكننى فضلت الاحتفاظ بالصورة لأن الشر اسم عام والحسد خاص ، والأول يتضمن الثانى .

١٧٦ - مدائح (lauds) هذه قراءة دوڤر ويلسون المعتمدة منذ عام ١٩٣٤ ، ولا يوجد ما يدعو لمزيد من الاجتهاد اعتمادًا على تغيرها فى بعض الطبعات اللاحقة ، ما دام النص الجيد (Q2) يوردها دون لبس أو غموض .

١٨٤ / ١٨٥ قارن الصورة المماثلة فى **الليلة الثانية عشرة** إذ يقول سباستيان "لقد غرقت بالفعل يا سيدى فى ماء ملح ، وإن كنت ، فيما يبدو ، أغرق ذكراها بالمزيد منه من جديد" (٢/ ١/ ٢٦ - ٢٨) .

١٨٥- "لكن ذلك شأن الإنسان" هذا هو معنى هذا التعبير الخاص بشيكسبير :

But yet it is our trick !

إذ يشرحه لايرتيس بعد ذلك مباشرة فى عبارات تقع من التعبير موقع البدل ، والتعبير يتكرر فى الجزء الثانى من **هنرى الرابع** ١/ ٢/ ٢٠٤ - ٢٠٥ .

١٨٨ - 'خرجت معها المرأة للأبد' أى إن هذه الدموع ستكون آخر مظاهر المرأة فى ذاتى .

حواشى الفصل الخامس

حواشى المشهد الأول

الإرشادات المسرحية :

يدخل مهرجان [حفار القبور مع آخر]

لا يوجد فى الحوار ما يستدل منه على أن ذلك الآخر حفار قبور أيضًا ، بل إن الحوار ينفيه ، ومع ذلك فبعض الطبعات توحى به إما لأسباب إخراجية أو تمثيلية محضة .

١ - 'الدفن حسب الطقوس المسيحية' كان الذين ينتحرون يحرمون من هذه الطقوس ، فلا يدفنون في 'مكان طاهر' (انظر البيت ٢٢٢ أدناه) بل عادة عند مفترق الطرق تحت كومة من الأحجار (٢٢٤) بعد أن يُغرس وتدٌ فى الجثة ، وقد استمر العمل بذلك حتى القرن التاسع عشر .

١ - 'سعت إلى خلاصها بيدها' انظر ٤/ ٧/ ١٧١-١٨٢ حيث يتضح أن الفتاة غرقت قضاءً وقدرًا . واختلاف وجهات النظر بين الشخصيات له أسبابه الدرامية ، فالمحقق فى أسباب الوفاة قال بأن الحادثة قضاء وقدر (٢) مع عدم القطع من وجهة نظر الكنيسة فى ذلك (٢٢٠) . والملاحظ أن الحفار يقول 'خلاصها' (salvation) بدلاً من 'لعنها' (damnation) وهو الخطأ الذى يمثل أول حلقة فى سلسلة من الأخطاء فى التعبير التى يتميز بها غير المثقف . وهو يذكرنا بما قاله برادلى عن **كوريولانوس** حين أشار إلى المتعة التى كان شيكسبير يجدها في تأمل 'عقل غير المتعلم ، وميله إلى التعبير عن الأفكار الصحيحة بألفاظ غير صحيحة' .

٦ - ''دفاعًا عن النفس'' تساق هذه الحجة لتبرير القتل لا الانتحار ، وهى حلقة أخرى فى السلسلة المشار إليها فى الحاشية السابقة .

٩ - 'انتحارًا' - هكذا فى الأصل *se offendendo* - ويقول المعلقون إنه يقصد العكس أى (*se defendendo*) (أى دفاعًا عن النفس) باعتبار ذلك حلقة فى سلسلة أخطائه .

١٠/ ٢٠- ''إذا أغرقت نفسى . . . عمدًا'' هذه الأبيات محاكاة عبثية (burlesque) تسخر من الحجج القانونية التى أوردها المحامون فى قضية انتحار السير جيمس هيلز (Sir James Hales) غرقًا فى عام ١٥٥٤ ، ويسهب الشراح فى تبيان 'استفادة' شيكسبير من هذه القضية .

١١- 'ومن ثَمّ' النص يقول (argal) التى تشبه كلمة (argo) التى وردت فى الجزء الثانى من **هنرى السادس** ٤/ ٢/ ٢٨ وتمثل نطق المثقفين للكلمة اللاتينية (ergo) التى تعنى 'إذن' أو 'ومن ثَمّ' . وزيادة التحريف هنا تسمح لشيكسبير ، فى رأى جنكنز ، بأن يقيم تورية توحى باسم عالم المنطق

المعاصر له (John Argall) ويتكرر هذا الخطأ مرتين بعد ذلك (عمداً من جانب شيكسبير !) .

١٤- 'اسمع يا حفار يا طيب' (Goodman Delver) يحلل الشراح هذه العبارة بما يثبت أن المتحدث ليس حفاراً ، وانظر قول جنكنز إن 'دلفر' اسم الحفار !

٢٩- يرجح جنكنز أن يكون تعبير (come, my spade) نداءً إلى رفيق الحفار لا إلى الجاروف ، ولذلك أتى فى طبعته بالفاصلة التى تفيد هذا المعنى من طبعة الفوليو .

٣١- 'مهنة آدم' وردت فى الجزء الثانى من **هنرى السادس** إشارة إلى أن آدم عليه السلام كان بعد خروجه من الجنة 'زارعاً' ، ومن ثم 'كان بستانياً' (٤/ ٢/ ١٢٩) وعليه صاغ العامة المثل الشعبى الذى يقول بعدم عَدِّه من أبناء 'الطبقة الراقية' وفق مفاهيم ذلك العصر . (وقد ورد مثل يفيد ذلك فى كتاب تيلى (Tilley) المشار إليه . والمثل يفيد أنه لم تكن فى الأرض 'طبقات' ، ولكن الحفّار يقول إن آدم عليه السلام كان من الطبقة الراقية .

٣٣- جاء فى كتاب عن الصور التى استوحاها الرسامون من أعمال شيكسبير أن جاروف آدم عليه السلام كان يحمل نقشاً يوازى درع النبالة ، أى (coat of arms) وهو ما يشار إليه اختصاراً بالكلمة الأخيرة (arms) ويتلاعب الحفار بعد ذلك بمعنى تلك الكلمة فيجعلها تعنى معناها الأصلى وهو 'الذراعان' ، ولما تعذر إخراج صورة هذا التلاعب بالعربية فى الترجمة أتيت بالمعنيين معاً !

٣٦- يقول **الكتاب المقدس** (خروج ٣/ ٢٣) إن آدم كان عليه أن يفلح الأرض (النص المترجم العربى عندى يقول ''فأخرجه الرب الإلّه من جنة عدن ليعمل الأرض التى أُخذ منها'') ولكن التراث التفسيرى هو الذى يقول بأن ذلك يعنى 'حفر الأرض' .

٣٩- ''فَلْتعترفْ ولْـ --'' أى ''فَلْتعترف ولْتُشْنَق'' وهو مثل سائر أورده تيلى (Tilley) وورد فى **عطيل** (شيكسبير) (٤/ ١/ ٣٨) وفى **يهودى مالطة** (مارلو) (٤/ ١/ ١٤٤-١٤٥) ولذلك يشتمه صاحبه .

٤٥-٤٧ التلاعب بالألفاظ واضح فى الترجمة ، وإن لم ينقل التوريات بحذافيرها .

٥٦- 'حمارك البليد' المقصود 'الحمار البليد' وضمير الإضافة ضمير تنكير ، كما سبق (انظر الأبيات ١/ ٥/ ١٧٥ ، ٣/ ٢/ ٣ ، ٤/ ٣/ ٢١-٢٣) وسوف يتكرر ورود ذلك هنا فى ١٦٥/ ١٦٦ ، وكان الأصح أن أورد المثل كما شاع 'الحمار البليد لا يسرع لو ضربته' ، ولكننى أردت أن احتفظ بنكهة الأصل لأن ذلك الأسلوب ، كما سبق أن أوضحت فى إحدى الحواشى ، ليس غريباً على العربية .

٦٠- 'اذهب إلى [حانة] يون !' 'يون' فى الأصل (Yaughan) وقد نشأ خلاف حول نطق الاسم ، فالقاعدة تقول بهذا النطق (yon) مثل (Vaughan) اسم الشاعر المعروف ، ومثل شتى الأسماء التى

تتضـمن المقطع الصامت (augha) أو (ougha) الذى يتحـول حسبمـا يقول أستـاذ نطق الانجليزية (الصوتيات) دانيل جونز (Daniel Jones) إلى (O) فحـسب ، مثل Maugham (اسم القصاص سمرسيت موم) وبروم (Brougham) وغيرها مما يحفل به المعجم الانجليزى ، كما إن الاسم يتفق فى القافية مع (John) فى إحدى مسرحيات بن جونسون ، ولكن أحد المتحـذلقين حاول تصحيح اسم صاحب 'الحانة' (المفترض) إلى (you're gone) الأمر الذى يدل على إمكان إظهار الجيم فى النطق ! ورغم سخافة التصـحيح المزعوم ورفضه ، فالإمكانية مقلقـة ، لكننى اتبعت القاعدة ، وتوكلت على الله ! ولا يدرى أحـد فى الواقع إن كـان 'يون' اسم صاحب حانة فـعلاً أو اسمًا معروفًـا لجمهور شيكسبير (بعد وفاته) إذ لم يظهر ذلك الاسم فى طبـعات المسرحية الأولى التى ظهـرت أثناء حياته ، ولذلك يطعن النقاد فى مدى صحة نسبته إلى شيكسبير أصلاً !

٦١-٩٥ **أغنية الحفار** : هذه فقـرات ثلاثٌ محرفـةٌ من أغنية شهـيرة آنذاك كانت تتكون مـــن ١٤ فـقرة (وهى تمثل الفـقرات الأولى والـثالثـة والثامـنة منها) كـتـبهـا شاعـر يدعــى تومـاس لورد ڤوكس (Thomas Lord Vaux) وطبعت لأول مرة فى كتاب **منتخبات** عام ١٥٥٧ ، وكان عنوان القصيدة 'العاشق الشيخ ينبذ الغرام' وأعيد طبعـها عدة مرات ، ولا تزال بعض مخطوطاتهـا قائمة ، وكذلك **المنتخبات** التى وردت فيهـا ، ويسهب النقاد فى المقارنة بين الأصل والـصورة المحرفة ، لتبـيان مدى أهمية التحريف الدرامية ، ولكن هذا لا يهمنا بقدر ما تهمنا دلالة استمرار نغمة 'موت الحب' وهى النغمة التى بدأتها أوفيليا ، مع التنويعات اللازمة على هذه النغمة الأساسية ، ومن تفريعاتها الأساسية نغمة الموت التى تتجلى فى الفقـرة الثالثة حيث يتعرض للقبر مباشـرة ، وهو القبر الذى يحفره الآن ، وأهم ما فيها ''تلك التورية السـاخرة المريرة'' (a poignant irony) ، كما يقول جنكنز ''الكامنة فى أن المشاعر التى تناسب الشيوخ تقدم لنا فى إطار القبر الذى يعده لفتاة فى ريعان الشباب'' . ص ٥٤٨

وقد لا يلحظ المشاهد هذه التـورية مباشرة ، إلا إذا كان قـد حدس أن القبر يُحفـر لأوفيليا ، ولكن القارئ لابد يدركه ، خصوصًا لأنه يأتى فى أعقاب نبأ وفاة أوفيليا .

ولذلك (لأنهـا من قصيـدة واحدة) ترجـمتـها من بحـر واحد كلهـا هو الرَّمَل . بَلْ وقلَّلْتُ الزِّحافَ فيه . . والعِلَلْ !

٧٥/ ٧٧ 'عظمة الفك . . . الحمار الآن !' لم تكن جريمة قابيل أول جريمة قـتل فقط ، بل أول جريمة يقتل فيـها أخ أخاه الشـقيق ، ومن ثم فهى النمـوذج القديم لجريمة كلوديوس (٣/ ٣/ ٣٧) وقـد شاع عند القدماء أن قابيل قتل هابيل بعظمة فك حـمار ، وإن كان هذا لا يعنى أن العظمة التى يمسكها هاملت عظمة فك حـمار ، ولكنه يعنى أن 'هذا الحمار' (٧٧) [حفار القـبور] هو الذى يلعب بعظم الفك - حتى لو كان فك القاتل !

٧٩- 'يخادع الله' أى مثلما كذب قابيل على الله (**تكوين ٤/ ٩**) .

٩٦-١١٠ اجتهدت حتى أدرج فى النص العربى المترجم كل ما يلزم لإيضاح المصطلحات القانونية الواردة فى إشارات هاملت إلى المحامى حتى لا يحتاج القارئ إلى الرجوع إلى الحواشى . بل وأضفت فى النص الكلمات الزائدة [بين قوسين مربعين] التى كان لابد منها لإيضاح المعانى ، ولهذا لن أتوسع فيها هنا لعدم أهميتها الدرامية (أى المصطلحات القانونية) .

١١٥- 'يا سيد' (Sirrah) كلمة توجيه الخطاب إلى من يقلون منزلة عن المتحدث .

١١٨- تضيف طبعة الفوليو شطراً من الشعر هنا ليس من الفقرة التى يقتطف الحفار منها هذا الشطر ، ولا من قصيدة فوكس ، ولا من نفس البحر ، ولابد أن يكون من إضافات الممثلين ، وهو : "مناسب لمثل هذا الضيف" .

١١٩-١٢٠ من المحال إخراج التورية البالية في (lie) بمعنى يكذب (أو كذبة) ومعنى يرقد أو يكون .

١٣٦- 'فى السنوات الثلاث الأخيرة' : من الطبيعى أن يفسر النقاد هذه الإشارة بأنها تنصرف إلى الأحداث الجارية زمن عرض المسرحية (أو كتابتها) ولكن دوفر ويلسون يتبع داودن فى الإشارة إلى دلالتها على ما يسمى بقانون الفقراء (The Poor Law) الذى صدرت تشريعاته فى عامى ١٥٩٧ ، و١٦٠١ ، وهو القانون الذى فرض ضريبة إضافية على الأغنياء لإنفاق عائدها على الفقراء ، وهذا فى ذاته لا يكفى لتبرير ما يقوله هاملت **فى النص** .

١٣٥- 'الذوق العام' فى الأصل (so picked) ومعناها الحرفى 'رهيف الذوق' أو 'رقيق التعبير' وقد فضلت المعنى الملائم للسياق ، إذ إن ارتفاع الذوق يفيد رهافته .

١٣٧- الصورة تتضمن تصنّع البسطاء ومحاكاتهم لأخلاق رجال القصر ، و 'الكالو' كان من أسباب الشكوى الشائعة من سوء صنع الأحذية . (**زوجتا وندسور المرحتان ١/ ٣/ ٣٠**) .

١٤٠-١٥٧ "فى اليوم الذى . . . ثلاثين عامًا" . هذه الإشارة تقطع - إذا صدقنا الحفار - بأن هاملت فى الثلاثين من عمره ، ويؤكدها ما أشار إليه هاملت نفسه عندما قال عن 'يوريك' مضحك الملك 'لقد حملنى على ظهره' (١٨٠ أدناه) ويوريك فى التراب منذ ثلاث وعشرين سنة ، (١٦٦ أدناه) والرقم يتفق مع الزمن الذى قضاه الملك والملكة زوجين فى المسرحية الصغرى **مقتل جونزاجو** (٣/ ٢/ ١٥٠-١٥٥) ونحن نسمع الإشارات الأولى لهاملت باعتباره 'فتى' (فتانا -١/ ١/ ١٧٤) أى الابن تمييزًا له عن والده ، وهو ما نجده هنا (١٤٤) والتمييز عن الأب بالإشارة إلى اليفوع والشباب ، وإن كان المقصود هو الموازاة بينه وبين فورتنبراس 'الابن' ('ابنه' ١/ ١/ ٩٨) وبين 'لايرتيس الشاب' (٤/ ٥/ ٩٩) وتأكيد يفوع هاملت له أهميته الكبرى بل الحاسمة فى تحديد معنى ما يقوله لايرتيس فى

١/ ٣/ ٥-١٢ (بربيع العمر الريان وفى أوْجِه -٧) وفى ١/ ٣/ ١٢٣-١٢٤ (فاذكرى شبابه / . . . وأن من حق الشباب أن . . .) وفى ١/ ٥/ ١٦ ('يجمد غَضّ الدم . .) وفى ١/ ٥/ ٣٧ ('يا أنبل شاب') و ٤/ ١/ ١٨ ('هذا الشاب المجنون') . والصورة التى تبكى أوفيليا فقدانها فى هاملت صورة 'من كانت زهرته يانعة' (٣/ ١/ ١٦١) وكلها إشارات تؤدى عن طريق تراكم الانطباعات إلى تأكيد صِبا هاملت وفتوته ، ولم لا ، فهو طالب جامعى يبغى العودة لاستكمال الدراسة فى جامعة ويتنبرج .

ولكن كلام حفار القبور يقطع بأنه فى الثلاثين ، وربما يكون فورتنبراس فى هذه السن أيضًا ما دام الرجل يؤرخ لبداية عمله فى الحفر بالموقعة بين والدى الشابين . أما هوراشيو ، الذى يقول إنه يذكر ذلك النزال بين الرجلين (١/ ١/ ٦٣-٦٤) فلابد أن يكون أكبر من ذلك بكثير ، ومعنى ذلك إما أن شيكسبير ينسى هنا ما كتبه فى الفصل الأول وإما أنه قرر أن يتناساه . ويجمع النقاد على أن الحساب (arithmetic) لم يكن قط هم شيكسبير الأول ، فالغاية هنا درامية محضة ، ويلخصها جنكنز فى كلمات معدودة وهى "ربط النهاية بالبداية بحيث نرى نشاط حفار القبور ، على الرغم من تأخره فى الدخول ، وقد ألقى بظله على المسرحية كلها ، وعلى حياة هاملت كلها التى عاشها منذ مولده فى عالم من الصراعات . أما عمر الأمير على وجه الدقة فقد يبدو أقل أهمية من هذا" (ص ٥٥٤).

١٨٥/ ١٨٦ - "هل سقط فَكُّكَ حزنًا واكتئابًا ؟" الأصل (?Quite chop-fallen) والتعبير يعنى سقوط الفك حرفيًا ومجازيًا بمعنى الحزن والكآبة ، مثل التعبير المعروف من أيام شيكسبير (jaw-fallen) يقال لمن يبدو عليه الإحباط والكدر ، ويوازيه فى الانجليزية الشائعة (down in/at the mouth) ولما كانت الدلالة المجازية المقصودة أيضًا لا تتضح من الترجمة الحرفية أضفتها استكمالاً للمعنى .

١٩١- كان الكتاب منذ أقدم العصور يستشهدون بموت الاسكندر الأكبر للتدليل على قوة الموت الذى يسوّى بين الجميع . ويشير جنكنز إلى حوارات الموتى (لوسيان) ١٢-١٤ وتعليقات ماركوس أوريليوس على التساوى بين الاسكندر وخادمه .

١٩١-١٩٤ يورد الشراح مقتطفًا من بلوتارخوس (المؤرخ) يذكر فيها بياض بشرة الاسكندر والطيب الذى يضوع منه .

١٩٦- لاحظ أن فى الأصل لفظة Why التعجبية (الاستفهامية) التى ترجمتها هنا بلفظة 'بل' ، على نحو ما يشيع فى شيكسبير (شميت ، وأنْيَنْز) وعلى نحو ما فات فى ٣/ ١/ ١٢١ و ٥/ ١/ ٩٦ .

٢٠٥- لاحظ أن فعل (Stop) (حرفيًا يسدّ) يعنى يغلق فتحةً أو فوّهةً بسدادة (من الفلّين مثلاً) أو من الصلصال المحروق على نحو ما يستخدم فى سدادات البراميل أو الزجاجات (سدادة - النفيس ، سدادة (القنينة مثلاً المغنى الأكبر) .

٢٠٦- يقول هيبارد إن انتقال هاملت من النثر إلى النظم هنا يشبه ما فعله فى أعقاب فزع كلوديوس وخروجه قبل اكتمال تقديم **مقتل جونزاجو** ، ٣/ ٢/ ٢٦٥ وما بعده ، قائلاً ''هو هنا يلخص ما تعلمه من الحوار مع حفار القبور - أى إن جهود البشر تذهب سُدىً !'' (ص ٣٣٠) . وقد ترجمت الشعر الموزون المقفى ترجمة حرفية .

٢١١- 'الشعائر المبتسرة' يقول دوفر ويلسون إن الشعائر المبتسرة أملتها الضرورة المسرحية (**ماذا يحدث في هاملت** ؟ ص ٢٩٥) ولكن القارئ قد عرف السبب من قبل ، ولا أظن أن الضرورة المسرحية تكفى لتبرير ابتسار الشعائر .

٢١٩ و ٢٢٨ المتحدث هنا 'كاهن' أو 'قسيس' (priest) كما تقول طبعة الفوليو ، وهى الكلمة التى ترد فى السطر ٢٣٣ من الحوار التالى ، ولننظر كيف يفسر دوفر ويلسون ورود كلمة 'دكتور' فى نص طبعة الكوارتو الجيدة Q2 . الكلمة تعنى ما يقابل عندنا أحد 'علماء الأزهر' أو 'العلماء' : (Doctors of The Church) وهم 'آباء' الكنيسة الأوائل الذى كانوا يتميزون بالتبحر فى العلم والمعرفة ، كما كانت كلمة (Doctors) تطلق على الاسكولائيين (Schoolmen) الأوائل أى علماء الكنيسة الذين تطرقوا إلى العلوم الأخرى ولم يقتصروا على الدين ، أقول إن دوفر ويلسون يقول بأن ورود كلمة 'دكتور' بدلاً من كاهن هنا تعنى أنه بروتستانتى . (**ماذا يحدث فى هاملت** ، ص ٦٩ ، ٣٠٠) فهل كان جميع (أو أى) رجال ('آباء') الكنيسة الأوائل من البروتستانت ؟ المعروف أن ما يسمى 'قصة هاملت' تحدث فى آخر القرن الثانى عشر ومطلع الثالث عشر ، (قبل بروتستانية لوثر عام ١٥١٧) ويقول النقاد إن الحكاية الأصلية القديمة المرتبطة بالأسطورة وقعت فى زمن سابق على دخول المسيحية ، وإن شيكسبير ، كما هو واضح ، غيّرها ، ولكن الاستناد إلى أن 'دكتور' تفيد البروتستانتية غير مقنع .

٢٣٢/ ٢٣٣ 'البنفسج / . . الجميل الطاهر' رمزية البنفسج سبق الحديث عنها ، وهى شائعة بهذا المعنى فى الآداب الكلاسيكية والمعاصرة لشيكسبير ، ولا داعى للإفاضة فيها . ويلخص جنكنز أهمية الإشارة قائلاً :

> ''ترتبط زهور البنفسج هنا ، باعتبارها رمزًا للإخلاص فى الحب ، بصورة شجرة الصفصاف التى ترمز إلى هجر الحبيب (٤/ ٧/ ١٦٥) بحيث توحى بطبيعة مأساة أوفيليا . وهى أيضًا 'بنفسج العفة الكاملة' (ليدجيت ، **كتاب طروادة** ، ٣/ ٤٣٨٠) قارن كلمة '**طاهر**' التى ترد على المخاوف الموحى بها فى ١/ ٣/ ٣١-٣٢ ، ٢/ ٢/ ١٨١-١٨٦ ، وكذلك نجد أن **الجميل الطاهر** تتناقض تمامًا مع ٣/ ١/ ١١١-١١٥ . ولا نشك فى أن لايرتيس هنا يعبر عن الشعور المجسد فى المسرحية ، وإن كان من اعتادوا أن يتوهموا أن أوفيليا وقعت ضحية الغواية قد تجاهلوا بغرابة مغزى هذه الفقرة'' ص ٣٨٩/ ٣٩٠ .

٢٤٦- 'جبل پليون' (Pelion) ترجع شهرة هذا الجبل إلى الأسطورة اليونانية التى تقول إن العماليق اضطروا فى صراعهم مع الأرباب إلى إهالة جسد هذا الجبل فوق جبل 'أوسا' المجاور له (هاملت يشير إليه فى ٢٧٨) حتى يستطيعوا تسلق جبل أوليمپوس (الأوليمپ) . وأصبح يضرب به المثل ، وتيلى (Tilley) يذكره .

٢٤٧- أوليمپوس (Olympus) هو جبل الأوليمپ الذى تقول الأساطير إن الأرباب كانت تقيم فوقه .

٢٥٠- 'أمير الدانمرك' أي ملك الدنمرك ! ويجمع الشراح على أن ذلك دليل التغير الذى أصاب هاملت . انظر ١/ ١/ ١٦ و ١/ ٢/ ٤٤ .

٢٧٠-٢٧٩ أكثر النقاد من إبداء اعتراضهم على هذا الحوار 'الجارح' الصاخب بالجعجعة والعجيج كما يقول هاملت ، ولكن جنكنز يقول "علينا ألا ننسى أن الفتاة ميتة" وهو يصر على الدفاع عن هذه الفورة (انظر ص ١٥٨ من مقدمته) .

٢٨٢- 'فرخان يكتسيان بالزغب المُذَهّب' فى الأصل (golden couplets) والواضح أن الترجمة تنقل الصورة لا اللفظ .

٢٨٨/ ٢٨٩ 'فالقطة سوف تموءُ/ والكلب سينجح يومًا ما' : يقول كيتريدج إن هاملت يرجع فى هذا القول إلى جنونه 'الذى له منهجه' ومن ثم فهو قول لا يتصل بالموقف الحالى فى الحديث . ولكن عبارة هاملت تحتمل مثل كثير غيرها فى شيكسبير أكثر من تفسير . **أولاً** لا يستطيع أحد أن يمنع مخلوقًا من التصرف ضد طبيعته ، فلن يستطيع إسكات مواء القطة أو نباح الكلب ، ومن ثم فإن هاملت يتخلى عن محاولة التحكم فى سلوك لايرتيس ، فذلك يتطلب جهدًا أكبر من جهد هرقل ! ولكن المثل السائر الخاص بالكلب ، والذى كان مألوفًا فى عصر شيكسبير ويورده تيلى (Tilley) كان يعنى فى العادة أن الكلب سوف يأتيه يوم ينال فيه حظه من النجاح ! وهكذا **فالتفسير الثانى** هو الذى يقول به ڤيريتى ، ويعرب دوڤر ويلسون عن تفضيله له ، وهو أن هاملت يرفض عجيج لايرتيس ويقول إنه سوف ينتصر آخر الأمر ! وإزاء هذا التضارب بين التفسيرين ، اضطررت فى الترجمة إلى الالتزام بالمعنى الأصلى للمثل السائر ، فهذا يسمح لنا بأن نفسر ينجح وفقًا للتفسير الأول بإضمار 'فى النباح' بعدها ، أو وفقًا للتفسير الثانى بإضمار 'فى تحقيق النصر' !

وقد شجعنى على تفضيل صورة المثل السائر ما أعرفه فى مصطلح اللغة الانجليزية المعاصرة من أن تعبير (Every dog will have his/its day) يعنى ما يعنيه المثل القديم من أن لكل إنسان يومًا يذوق فيه حلاوة النصر ! (انظر **معجم أكسفورد للمصطلح اللغوى الانجليزى الجارى** - المجلد الثانى - ص ١٦٩ .

A.P. Cowie, R. Mackin & I. R. McCaig, *Oxford Dictionary of Current Idiomatic English*, Vol. 2, OUP, 1983, p. 169.

٢٩٢- 'نُصُبٌ خالد' في الأصل 'نصب حيّ' (a living monument) بمعنى الأثر الخالد أي الذي تشهده العصور المقبلة لا التمثال الذي يمثل الإنسان بحجمه الطبيعي . ولكن أذن لايرتيس قد تدرك معنى ثانيًا للتعبير يلمح إلى ما سوف تمثله حياة هاملت من أثر خالد !

حواشي المشهد الثاني / الفصل الخامس

١ - الأمر الآخر ، على نحو ما وعده به هاملت في ٤/ ٦/ ٢١-٢٣ .

٨ - 'النزوة' (rashness) هي الضد في حديث هاملت لما يسميه التدبير المحكم (deep plots) وهذه التأملات تعترض حديث هاملت الذي يستأنفه في السطر ١٣ .

٩ - فشل : (في الأصل pall) والمعنى الحرفي هو 'يفقد قوته' ومن ثم 'يترنّح' - (أي التدبير المحكم) ويقول جنكنز إن تصحيح الكلمة إلى fall في بعض طبعات الكوارتو الثاني (الجيد) (أو تعديلها إلى fail) في بعض الطبعات تصحيح باطل . ولا أرى أن المعنى يختلف في جوهره ، على الأقل فيما يتعلق بالترجمة .

١٠/ ١١ قارن ما جاء في المسرحية الصغرى على لسان ممثل الملك :

فالفكر لنا ، لكنا لا نملك تحقيق الأفكار !

(٣/ ٢/ ٢٠٨)

ولكن هذه العبارة تشير إلى وجود قوة عليا للخير في الكون ، ولهذا فإن الفقرة الحالية تدل على أن هاملت أصبح يدرك أن بالكون 'تدبيرًا محكمًا' ليس من صنع البشر ، وهو ما لم يستطع إدراكه من قبل (١/ ٢/ ١٣٣-١٣٧ ، ٢/ ٢/ ٢٩٨-٣٠٣ . . . إلخ) والإشارة قد تكون إلى ما ورد في **الكتاب المقدس** : "قلب الإنسان يفكر في طريقه والرب يهدي خطوته" (**الأمثال** ١٦/ ٩) . وقد وجد بعض الباحثين إشارة مباشرة إلى العناية الإلهية في ترجمة فلوريو لمقالات مونتاني (٣/ ٨) ولكني أرى أن هذه الفكرة لا تحتاج إلى اقتباسها من مصدر فرنسي مترجم !

١٤- 'الرجلين' أي روزنكراتس وجيلدنستيرن .

١٥- 'التمهيد' هنا هو 'البرولوج' الذي يقدم المسرحية ويعرّف بموضوعها ، على نحو ما يحدث في **روميو وجوليت** . فالصورة مستقاة من عالم المسرح ، وهذا هو ما أوضحته في الترجمة .

٤٠- 'كما تنمو النخيل' الإشارة إلى **الكتاب المقدس** "الصديق كالنخلة يزهو كالأرز في لبنان ينمو" (**مزامير** ٩٢/ ١١) .

٤٢- 'رابطًا' (فى الأصل comma) وهى التى تربط العبارات بعضها بالبعض ، ورغم أنها تعتبر من بين ما يسمى بعلامات الوقف ، أى فاصلة ، فهى أوهى هذه العلامات ولذلك فهى أقرب إلى الوصل منها إلى القطع ، وانظر التعبير العربى الذى أراه أفضل ما يلائمها : العطف ! وما أكثر ما كتبه الشراح فى هذا الباب !

٤٣- 'الحيثات' ما نسميه فى لغة القانون 'بالحيثيات' ولا أعرف من أين جاء المصدر الصناعى حيثية ، فجمع حيث إن كان لها جمع هو حيثات ! وفى الانجليزية تورية فى جمع 'as' إذا أصبحت "as'es" تنطق مثل 'asses' أى الحمير ، وكعادتى فى ترجمة التوريات أتيت بالمعنيين معًا حين تعذر إيجاد تورية مماثلة أو مقابلة !

٤٧- 'دون أن يتيح مهلة' اهتم النقاد بالهجوم على 'وحشية' هاملت فى طلبه عدم السماح لهما بمهلة ، ويقول جنكنز إن هاملت لم يطلب عدم السماح لهما بطلب الغفران بل طلب عدم السماح بمهلة ! وهذه حذلقة فالمعنى العام واضح !

٥٧- "أفما قبلا السعى بنفس راضية" - لا يتضح من النص أنهما كانا يحيطان بطبيعة المهمة التى كلفهما الملك بها ، ولكنهما - بوضوح سافر - على استعداد للسعى هذا المسعى حتى دون أن يحيطا حقًا بغايته الخبيثة . وهاملت يفترض أسوأ الاحتمالات ويقبلها (انظر ٣/ ٤/ ٢٠٤-٢٠٩) وربما كان يقصد أن نشاركه ما افترضه وأن نقبل 'العدالة الشعرية' المتمثلة فى هذا القصاص .

٦٥- "لم يتضمن المشهد الثانى من الفصل الأول أى إيحاء بمثل هذه 'الآمال' التى يتحدث عنها هاملت ، أو بأى مناورة خبيثة قام بها كلوديوس ، ولكن المُشَاهد الآن مدعوٌّ لافتراض أن كلوديوس تفادى إجراءات 'الانتخابات' الطبيعية أو المعتادة حتى 'يحول' دون تحقيق آمال هاملت" . جنكنز (ص ٣٩٧/٣٩٨) وانظر الحاشية على ١/ ١١/ ١ أعلاه وقول هاملت من قبل إن الملك 'سارق للحكم والدولة' ٣/ ٤/ ٩٩ .

٦٦- 'دون وخز من ضمير' فى الأصل (perfect conscience) وهذا هو المعنى الذى اتفق عليه الشراح ونص عليه معجم أوكسفورد الكبير (OED) فى المعنى رقم ٦ (للضمير) .

٦٨-٨٠ سطور وقعت سهوًا من طبعة Q2 وإن أثبتتها جميع الطبعات اللاحقة .

٦٩- 'القرح الخبيث' هذا هو المعنى الذى اتفق عليه الشراح ، رغم ما يقوله شميت من أن الأصل (canker) يعنى الدودة الخبيثة التى تنهش طبيعة الإنسان .

٧٤- 'فى غمضة عين' فى الأصل 'قبل أن تقول واحد' أى قبل أن تنتقل إلى رقم ٢ وأنت تعد الأرقام وإن كان دوفر ويلسون يفترض أن الإشارة هنا إلى طعنة واحدة بسيف المبارزة (**ماذا يحدث فى هاملت** . ص ٢٧٢) .

٧٨/٧٧ 'فإننى . . رأيته فى نفس محنتى' والتورية الدرامية هنا هو أن هاملت لا يرى أنه هو 'الهدف' الذى يرمى ثأر لايرتيس إليه !

٨٣- 'ذبابة الماء' (water-fly) ربما كان شيكسبير يقصد 'اليعسوب' (أو الرّعّاشة) (dragon-fly) بسبب أجنحتها الخفاقة الزاهية . ويقول الدكتور جونسون إنها رمز موفق للتافه المشغول بالتوافه بسبب صعودها وهبوطها دوْما سبب ظاهر فوق سطح الماء .

٨٩- 'من التراب' - الأصل (dirt) والاستعمال الجارى يوازى بينها وبين الأرض / التراب (earth) فيقال للطرق غير المرصوفة (dirt road) أى الطرق الترابية أو أحيانًا (dirt track) ويقال لمن سقط على الأرض (he hit the dirt) وعمال المناجم يطلقون الكلمة (خصوصاً فى مناجم الذهب) على التراب الذى يغربل وينخل لاستخراج خام الذهب أو غيره ، وفى اللغة الدارجة نقول للشىء الرخيص (dirt - cheap) الذى يقابل المصرية 'رخيص رخص التراب' وانتقال الكلمة إلى معنى التلوث قريب من العربية 'المترب' و 'تربت يداك !' ولدينا فى العربية المحلية إشارة إلى الأرض الزراعية باسم الأطيان (جمع طين أو طينة) وهو معنى حسن ، وأما التراب فيذكّرك بالصورة التى ما يفتأ هاملت يعود إليها وهى أن ابن آدم من تراب ويعود إلى التراب !

١٠٦- ١٤٠ هذا المديح الذي يكيله أوزريك على لايرتيس يحقق المهمة التى أشار إليها الملك (أثناء تدبير المؤامرة) فى حديثه إلى لايرتيس :

ونحن كلفنا الذين يطرون امتيازك

بأن يضاعفوا من لمعة البريق فى ذيوع صيتك

وهو الذى أضفاه ذلك الفرنسى يومها عليك .

(١٣٢-١٣٠ /٧/٤)

وحذف هذه القطعة من النص فى طبعة الفوليو ، وهو ما تفعله طبعة أوكسفورد (١٩٨٧) لا يزيد عن تدخل من جانب المخرج المسرحى الذى يريد اختصار الطول ، وهو ما انتهى إليه دوفر ويلسون ، ووافقه جمهور النقاد .

١١٤/ ١١٥ نقلتُ الصورة على غموضها لما فيها من مبالغة طريفة ، وقد تصدى الشراح فأسهبوا فى تفصيل المقصود وهو عجز الذاكرة عن ملاحقة جميل سجاياه بسبب سرعة انطلاقها الواحدة بعد الأخرى ، فما إن تلمح العين (أو تذكر الذاكرة) إحداها حتى تنطلق أخرى فى أثرها ! وهى من أغرب صور النص !

١٢٥- اختلف الشراح فى معنى عبارة (سؤال وجواب) هوراشيو ، وإلى من يوجهها ، وأنا أستحسن رأى القلة الذين يرون أنه يوجهها إلى هاملت وأن 'لغة أخرى' تعنى أسلوبًا مختلفًا ، ومن ثم فهى تتفق فى هذا مع ما يقوله فى المرتين اللتين تدخل فيهما فى الحوار (فى ١٣٠ ، وفى ١٥٢) وكل هذا يقوم على قراءة العبارة بالصورة التى وردت بها فى Q2 ، وأما الطبعات التالية فقد تضمن بعضها بعض التعديلات ، أهمها ما اقترحه الدكتور جونسون أول الأمر وهو تغيير (another tongue) إلى (a mother tongue) بحيث يكون المعنى 'ألا يستطيع الرجل أن يفهم بلغة هى لغته الأم على كل حال ؟' ولكن هذا التعديل لم تأخذ به أى الطبعات التى عندى ، بل ولا حتى طبعة أوكسفورد التى حذفت القطعة كلها وأوردتها فى تذييل الكتاب ص ٣٦٦ .

١٦٢-١٦٥ هنا تناقض بين 'بأكثر من ٣ إصابات فى ١٢ جولة' وبين 'لا تزيد النتيجة عن ١٢ إلى ٩' ، والشطر الأول من العبارة يعنى أن لايرتيس لا ينبغى أن يفوز على هاملت إلا بأقل من ٣ جولات من الـ ١٢ أى مثلاً تكون النتيجة ٧-٥ لا ٨-٤ ! أما الشطر الثانى أى ١٢-٩ فمعناه أن يكون عدد الجولات ٢١ جولة !

ويقول ڤيريتى إن الخلط يرجع إلى أوزريك الذى يسخر منه شيكسبير ويظهره فى صورة العاجز عن إنجاز المهمة التى أرسل من أجلها ، وهو يشرح الرهان على هذه الصورة :

> "يظهر أن المباراة سوف تتكون من اثنتى عشرة جولة (passes / bouts) تنتهى كل منها بإصابة (أى لمسة hit) لا قبل ذلك : والملك يساند هاملت ويراهن على أن لايرتيس لن يهزم هاملت بأكثر من فارق ثلاث نقاط ، أى إن هاملت سيبدأ المباراة باكتساب ثلاث نقاط تحسب لصالحه قبل اللعب وهو ما نسميه (handicap) وهذا الفارق هو الذى يصفه أوزريك بأسلوبه المتكلّف الغبىّ بأنه رهان من "اثنتى عشرة فى مقابل تسعة" أى بنسبة ١٢ إلى ٩" .
>
> (ص ٢٠٩-٢١٠)

ويقول جنكنز بعد عرض آراء الآخرين ودحضها "وأنا أعتقد شخصيًا أن التفاوت بين الرقمين يمثل عدم الاستقرار على رأى من الرأيين" (ص ٥٦٣) أى إنه يرجع المشكلة إلى شيكسبير ، ويبرئ أوزريك ! وإذا شهدنا المباراة نفسها وجدنا أن سيرها يحبذ الشطر الأول من كلام أوزريك !

١٨٢ - 'لقد غادر . . .' هذه ترجمة حرفية لأننى لم أجد مقابلاً لهذا المثل بالعربية ، ويقول دوڤر ويلسون إن الصورة خطرت لهوراشيو حين لبس أوزريك قبعته وهو خارج . ويقول جنكنز إن الزقزاق يتفرّد بين الطيور بأنه يغادر العش بعد ساعات من فقس البيضة ، وبذا أصبح مثالاً للصغار المتصنّعين المتكلفين ، كما يوضح هاملت فى تعليقه على عبارة هوراشيو .

١٨٦ - 'الدجل' هذا تفسير الدكتور جونسون .

١٨٨- 'كالزبد الطّافى' - تفسير جونسون .

١٩٠/ ١٩١- هذا استكمال لصورة الزبد .

٢٠٦ - 'لم أنقطع عن المران' - هذا يتناقض مع قاله فى ٢/ ٢/ ٢٩٥ - ٢٩٦ "وتوقفت عن كل ما اعتدته من الرياضة" .

٢٠٧ / ٢٠٨- أى إن قلبى يوجس خيفة من الخطر المحدق الكامن ، على نحو التعبير المماثل الذى ورد فى **ريتشارد الثالث** ٢/ ٣/ ٤٢ - ٤٣ عندما يقول 'أحد المواطنين' إن قلوب البشر تحس الخطر الوشيك قبل وقوعه كأنما بإلهام علوى .

٢١٥- 'إننا نتحدى' لاحظ أن هاملت يستخدم ضمير الجمع ، كأنما يتحدث بلسان الناس مثلما فعل فى مونولوجه الأشهر (٣/ ١/ ٥٦ - ٨٧) .

٢١٥- 'إن العصفور لا يسقط' إشارة إلى **إنجيل متى** (١٠/ ٢٩) .

٢١٩- 'أن تكون مستعدًا' الإشارة إلى "كونوا أنتم أيضًا مستعدين" (**إنجيل متى** ٢٤/ ٤٤) "وكونوا أنتم إذًا مستعدين" (**إنجيل لوقا** ١٢/ ٤٠) .

٢١٩/ ٢٢٠ "مادام الإنسان يجهل ما سيترك وراءه" نشأ خلاف حول قراءة هذه العبارة ، فهذا هو النص الوارد فى Q2 ، وطبعة الفوليو تأتى بنص بديل هو "ما دام الإنسان لا يملك شيئًا مما يترك وراءه" وقد أخذ ڤيربتى بهذه القراءة التى تحل فعل (has) محل (knows) فى العبارة وقبلت بعض الطبعات الأخرى التصحيح إلى (owes) فأخذه نايجيل ألكسندر محرر طبعة ماكميلان على أنه يعنى "يدين بـ" (وهو المعنى خارج شكسبير) قائلاً إن العبارة تعنى أن الموت يدفع أو يسدد كل الديون ، فى حين أخذه ب . دافيز ، محرر طبعة ألكسندر ، على أنه يعنى 'يملك' وهو المعنى المعتاد فى شيكسبير فاقترب به من تفسير ڤيربتى ، وأما طبعة نيو بنجوين (سبنسر) وكيمبريدج (دوڤر ويلسون) وأوكسفورد (هيبارد) وآردن (جنكنز) ونيوكيمبريدج (إدواردز) فتتفق جميعًا على أن المقصود هو **الجهل** ، إزاء شتى المخاوف والشكوك التى عبر عنها هاملت من قبل . وعلى هذا ترجمتُ النص .

٢٢٤- 'الماجدون الحاضرون' (This presence) حرفيا إما 'الحضرة الملكية' أى 'الموجودون فى حضرة الملك' أو 'الملك والملكة' فقط ، وإزاء اختلاف الشراح فضّلت التعبير الذى يحمل المعنيين جميعًا . وأهم عنصر فيه هو الإيحاء بالسموّ والجلال ، ويقول المعجم الكبير (OED) إن الأصل فى هذا المعنى هو حضرة المسيح فى 'صلاة' القربان المقدس (منذ عام ١٥٥٢) ومنه جاء الإيحاء بجلالة الملك (المستوحاة من التفويض الإلهى للملوك) فأطلق اسم 'غرفة الحضرة' (Presence Chamber) على الغرفة الملكية (منذ عام ١٥٧٥) وبعدها صار التعميم فى الإشارة إلى الحضرة الروحية (الربانية) منذ ١٦٦٧) ثم أصبح التعبير يعنى 'الحشد' فحسب (منذ ١٧٨٨) أو 'الحشد المهيب' (منذ ١٨٢٦) . والكلمة الآن قد تفيد أيا من هذه المعانى ، وإن كنت رجحت المعنى الأقدم المناسب لعصر شيكسبير والذى نصت عليه معاجمه . وللقارئ أن يقارن بين استعمال الكلمة فى الإنجليزية والعربية ، فإذا كانت 'الحضرة' قد تكفى وحدها فى هذا السياق 'فالحاضرون' لا تكفى وحدها .

٢٢٧- قارن استعمال كلمة (nature) هنا بالسياق المماثل فى ١/ ٥/ ٨١ والحاشية على ذلك الاستعمال هناك، واستعمالها بمعنى قريب فى ٣/ ٢/ ٣٨٣ (والحاشية) وغير ذلك من مواقع استعمال (nature) .

٢٢٧- السخط (الأصل exception) وهو الاستعمال القائم الآن فى قولك (to take exception to) بمعنى يعترض على .

٢٣٩- 'سهم طار فطاش' صورة مألوفة وردت عند معاصرى شيكسبير .

٢٤٠- 'شقيقى' تمهّد 'للرهان الأخوى' فى ٢٤٩ ، ويجمع النقاد على تأكيد أهمية الدور المزدوج للايرتيس باعتباره نظيرًا مقابلاً لهاملت وخصمًا له . (وسوف يقتل النظيران بعضهما البعض) .

٢٤٦- 'أصون كرامة اسمى' فى الأصل (to keep my name ungored) .

٢٥٢- ''ساكون المجال . .'' فى الأصل (foil) وهو الشريحة التى توضع فيها اللؤلؤة أو أى جوهرة عادية حتى يزداد لمعانها وبريقها ، ومن ثم كل 'ما يظهر بالمغايرة ميزات شيء آخر' (النفيس) ولا يوجد لهذه الدلالة نظير دقيق بالعربية ، فشرحت المعنى شرحًا !

٢٥٦- يقول دوفر ويلسون إن أوزريك شريك فى المؤامرة ، ولكن النص لا يتضمن تصريحاً بذلك .

٢٦٠- أى تفوقه على هاملت (لا على نفسه) . وأنا آخذ هنا برأى جنكنز الذى قبله هيبارد (فى أحدث طبعات المسرحية) 'وعملت لذاك حسابه' أى سمحت بأن يكون الفارق ثلاث إصابات ، 'فهو أفضل منك' !

٢٦٩- لؤلؤة : فى الأصل (an union) والنظير بالعربية هو 'الفريدة' ، يقول شوقى:

أَقْبَلْنَ فى ذَهَبِ الأصيلِ ووَشْيِهِ مِـلْءَ الغَلائلِ لُؤْلُؤًا وفَرِيـدًا

ولكن الكلمة غير شائعة فى العربية المعاصرة ففضلت لؤلؤة .

٢٧٢ - ٢٧٥ انظر ١/٢/١٢٤ - ١٢٨ ، و ١/٤/٨ - ١٢ والحاشية على السطور ٨ و ٩ و ١٢ فى ١/٤ .

٢٨٤- يفترض المعلقون أن اللؤلؤة كانت مسمومة أو هى نفسها السم الذى يضيفه الملك إلى الشراب ، رغم ما قاله من قبل فى ٤/٧/١٥٨ - ١٦٠ . واختلافات النقاد كثيرة حول أسلوب دسّ السّمّ فى الشراب ، وفتاواهم لا يتسع لها المجال ، ويقول دوفر ويلسون فى ختام عرضه لحججهم إن شيكسبير "لا يقول لنا" كيف وضع الملك السم فى الشراب . (**ماذا يحدث فى هاملت** ، ص ٢٨٣) .

أصوات طبل وأبواق وطلقة مدفع أى تنفيذا لأمر الملك فى ٢٦٥ / ٢٦٧ و ٢٧٢ / ٢٧٥ .

٢٩٠- 'يتفصّد بالعرق' فى الأصل (He's fat) هذا هو المعنى هنا ، وإن كان بعض النقاد يقولون - إلى جانب هذا المعنى - بأنه فى غير كامل لياقته (out of condition) لكن هيبارد (الذى يحب الاختلاف) يقول إن التعبير لا يمثل إلا قلق الأم على ابنها ومحاولة تبرير خسارته لو خسر ، وهو المعنى المقارب لما يقترحه سبنسر ، الذى يقترح تعديل اللفظة وإن كان لا يرى بديلاً مناسبًا . أما باقى الشراح فيتفقون على معنى تصبّب العرق ، ويشير أحدهم إلى ورود الصفة نفسها فى ١/٥/٣٢ حيث يصف الشبح الأعشاب بأنها رطبة أو مبللة مستخدمًا نفس الصفة ، ومعنى البلل فى حالة هاملت هو تفصّد العرق .

٣٠٧- (**يتبادلان سيفيهما**) كان ذلك شائعًا فى المبارزات بالسيوف (أو بالسيوف والخناجر) إذ يحاول المتبارز إسقاط سيف غريمه من يده ، وقد يقع السيفان إذا تلاحما واصطرعا ، على نحو ما يحدث هنا . ويورد جنكنز ست دراسات منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى منتصف العشرين تتناول تفاصيل هذا 'التبادل' ! (ص ٥٦٩ - ٥٧١) .

٣١١- 'مثل دجاج الغاب الأحمق' يقول جنكنز إن هذا التعبير يضم مثلين سائرين معًا بحيث يكون الأحمق الذى يقع فى الحبائل التى نصبها مرادفًا لدجاج الغاب الذى يقع فى الحبائل ، ولكن المزج مقتسر ، ومن الصعب تصور دجاج الغاب وهو ينصب الفخ !

٣١٨- (**يخرج أوزريك**) يقول جنكنز إن أوزريك الذى [**يدخل**] عند السطر ٣٥٥ لابد أن [**يخرج**] أولاً ، فالدخول منصوص عليه فى طبعة الكوارتو الجيدة Q2 وطبعة الفوليو ، وخمس طبعات عندى تحذف الإشارة إلى الدخول ، والطبعة الأمريكية (١٩٦٣ و ١٩٩٨) تبقيها دون النص على خروجه أولاً ، وكان دوفر ويلسون أول من نصّ على خروجه ولكن فى اللحظة التى تسمع فيها الموسيقى العسكرية

وطلقة المدفع عند السطر ٣٥٤ [كأنما ليستفسر عما حدث] ثم يعود على الفور ، ولكن جنكنز اقترح خروجه هنا دون أسباب ، فأتى هيبارد بالسبب وهو إغلاق الباب ! المشكلة هى أنه لو ظل على المسرح ما استطاع أن يقول ما يقول فى السطر ٣٥٥ وما بعده . ولذلك أخذت بالنص على الخروج هنا .

٣٣١- 'فهل هنا لؤلؤتك ؟' فكرت فى أن أحاكى التورية فى (union) التى تشير إلى زواجه بالملكة باستخدام 'فريدة' بدلاً من 'لؤلؤة' باعتبارها إشارة إلى الملكة لكننى عَدَلْتُ عن ذلك خشية ارتباط 'فريدة' باسم 'الملكة' !

٢٣٧ - ٣٣٤ - 'فلنتبادل . . . غفران القلب' هذا هو الغفران بالمعنى الدينى أى الذى يتلو الإقرار بالذنب والتوبة (forgiveness) ويختلف عن الصفح (pardon) الذى يفيد التغاضى عن الهنات أو التماس الأعذار لها ، أو توقع عدم تكرارها - مثل العفو ! وقد لا يكون العفو إلا مقدمة للغفران كما جاء فى تفسير آية الكرسى "واعْفُ عنّا واغْفِرْ لنا وارْحَمْنا" (البقرة - ٢٨٦) وهذه كلمات تشترك فى صلب المعنى ولا تختلف إلا فى الاستعمال الشائع . وقد أضفْتُ القلب لإبراز الصورة ، فاللحظة لحظة وداع للدنيا وتتطلب 'القلب السليم' قبل لقاء الآخرة ، وأنا ترجمت ما أحسسته فى قول لايرتيس ، ومدى اختلافه عن كلوديوس شريكه فى المؤامرة ! وردُّ هاملت يكرر المفهوم نفسه ، فالصفة (free) معناها الحرفى 'برئ' أى 'مُبَرّاً' (absolved) ولكن هاملت يدعو الله إلى غفران ذنب لايرتيس ، ففضلت استمرار استعمال اللفظ نفسه لإبراز اتصال المعنى .

٣٤٣- 'سجّان مخيف' (fell sergeant) كان موظفًا فى المحكمة تنحصر مهمته فى القبض على الأشخاص، ولما لم يكن نظيرٌ فى العربية ، فقد أتيت بالمعنى الكامن فى الصورة أى صورة الموت باعتباره سجّانًا ، وهى صورة تقليدية ، وتصوير قابضِ الأرواح فى صورة الذى يقبض على الشخص له نماذج لا تعد ولا تحصى أوردها الباحثون فى كتب ومقالات ودراسات كثيرة .

٣٤٦- هذه ترجمة للمعنى الكامن فيما يقوله هوراشيو مع تأخير الصورة إلى السطر التالى .

٣٤٧- صورة تفضيل الانتحار على الحياة الذليلة أو التى لا معنى لها عند قدامى الرومان متكررة فى شيكسبير انظر **يوليوس قيصر** ٥/ ٣/ ٨٩ ، **وأنطونيو وكليوباترا** ٤/ ١٥/ ٨٧ ، **وماكبث** ٥/ ٨/ ١ .

٣٥٠- تفسيرى يقوم على نص السطر فى طبعة الكوارتو الجيدة Q2 ولو أن السطر الإنجليزى يتضمن تفعيلة إضافية ، وقد غيّر المحرر فى طبعة الفوليو هذا السطر إلى Things standing thus unknown shall live behind me بدلاً من : Things standing thus unknown, shall I leave behind me وقد أَخَذَتْ بقراءة الفوليو أربع من الطبعات التى عندى ، واختار سبنسر أولاً وجنكنز وإدواردز من بعده قراءة الكوراتو الجيد ، وأخيراً عدّل هيبارد (أوكسفورد) السطر إلى :

Things standing thus unknown, I leave behind me.

ودافع عن إقدامه على التعديل .

والواضح أن التعديلات عروضية أو صياغية ولا تمس جوهر المعنى الذى أخرجته بالعربية .

٣٥٣- 'نعيم الموت' فى الأصل (felicity) فقط وقد أضفت الصفة إيضاحًا للمعنى .

٣٦٠- 'انتخابنا' أى انتخاب ملك جديد للدنمرك (انظر ١/٢/١ والحاشية عليه) .

٣٦٤- لاحظ تفاوت ترجمتى لكلمة (sweet) وهى هنا بمعنى الذى أحبه (انظر ٣/٢/٥٣) .

٣٦٥- 'ولتصاحبك الملائك' صورة دينية تقليدية لم يستعرها شيكسبير من أحد بعينه . ويكفى أن نذكر صلاة الجنازة القديمة باللاتينية :

'In Paradisum deducant te angeli .... Chorus angelorum te suscipiat .. aeternam habeas requiem'

ونظائرها الإنجليزية متعددة .

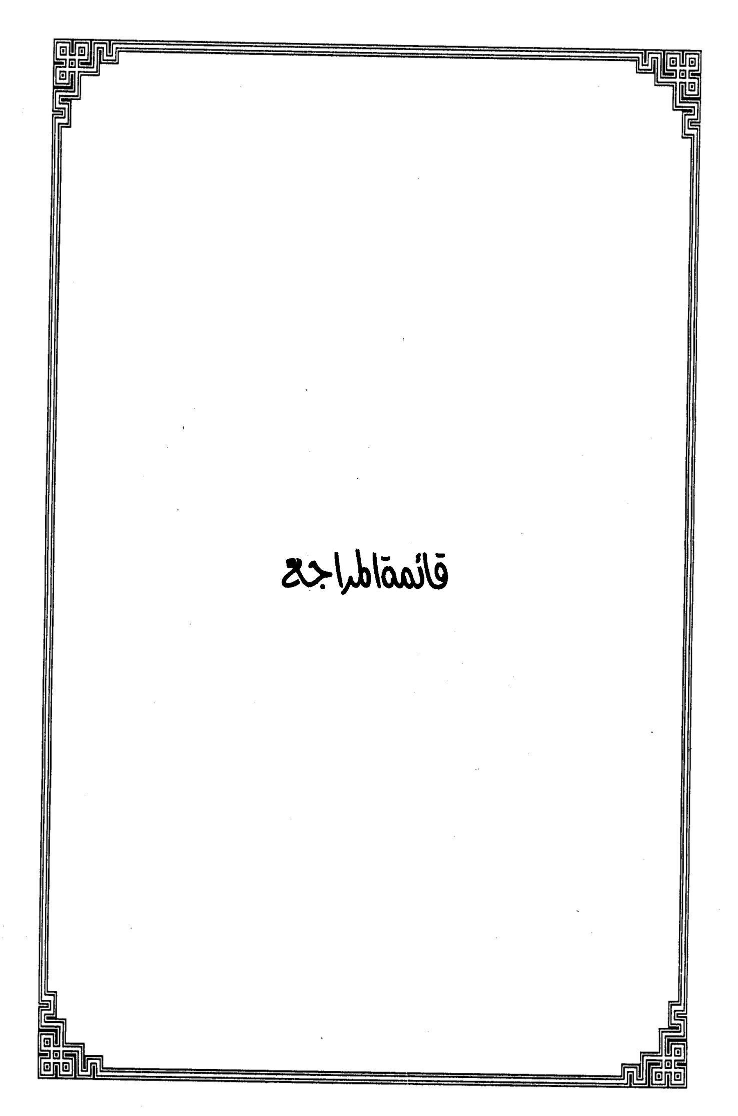
٣٦٨- 'كارثة باقعة' فى الأصل (wonder) ومَرَدُّ هذا المعنى أى 'الداهية العظمى' وجود الكلمة فى التركيب القديم (woe or wonder) بما فيها من سجع ابتدائى (alliteration) (المجانسة الاستهلالية أو رويّ الصدارة - مجدى وهبة) وربما كان هذا المعنى مقصورًا على هذا التركيب المهجور .

٣٩٧- انظر ٣٦١ عاليه ، والصوت هنا بمعنى الرأى وبمعنى الصوت الانتخابى .

٤٠١- "فليحمل . ." فى الجنازة العسكرية يقوم قادة الوحدات (captains) بحمل النعش ، وانظر مثال ذلك فى **كوريولانوس** ٥/٦/١٤٨ - ١٤٩ .

٤٠٢- 'فوق منصة' (فى الأصل to the stage) وأداة التعريف تفيد بأن المنصة قد بُنيت فعلاً ! ولكن هوراشيو قد اقترح لتوه إعداد منصة (on a stage) فى السطر ٣٨٣ ، ومن الصعب تصور بنائها فى هذا الوقت القصير ، ولذلك حافظت فى الترجمة على التنكير .

النهـاية



قائمة المراجع

قائمة المراجع الأجنبية

وتضم أسماء الكتب النقدية التى رجعت إليها أو انتفعت بها أو أشرت إليها إشارة مباشرة فى غضـون المقدمة والحواشى ، ابتغاء مساعدة القـارىء على التعرف على أسماء المصادر والمراجع بلغتـها الأصلية ، أما عناوين الأعمـال الأدبية ومؤلفها فقـد ذكرتها فى سياقها بلغـتها الأصلية مع ترجمتها ، وكـذلك فعلت بالدراسات المتناثرة التى تسنى لى جمعـها من الدوريات المتخصـصة ، ولم أشأ أن أفرد لهـا باباً مستقـلاً ، أو أعمد إلى تقسيم المراجع إلى ببليوغرافيات ، وطبعات ، ومنتخبات نقدية ، وكتب متخصصة . . . إلخ ، فليس هذا بحثاً أكـاديمياً ، بل هو عمل أدبى مترجم ، وما الحـواشى والمقدمة إلا وسائل لمزيد من الإيـضاح لغيـر المتخصص أسـاساً ، أما المتـخصص فلن يعـدم وسيلة للوصول إلى المصادر والمراجع بنفسه .

ومكان نشـر الكتاب هـو لندن ، ما لم يُنَصّ علـى خلاف ذلك ، والمخـتصـرات المستعملة هى :

ed. = editor	محرر
eds. = editors	محررون
edn. = edition	طبعة
repr. = reprinted (in)	أعيد طبعه
tr. = translated (by)	ترجمة (فلان)

Abercrombie, Lascelles. *The Idea of Great Poetry*, 1925, 2nd edn 1961.

Adelman, J. *Suffocating Mothers*, 1992.

Alexander, Nigel. *Poison, Play, and Duel*, 1967.

Alexander, Nigel. (ed.) *Hamlet*, MacMillan, 1973. (edn used 1978).

Alexander, Peter. *Hamlet, Father and Son*, 1955.

Barnet, Sylvan (ed.) *William Shakespeare, Four Great Tragedies : Hamlet, Othello, King Lear* and *Macbeth*, With an 'introduction' (pp. 5-18), 1998.

Barton, Anne. 'Introduction' to *Hamlet*, in Spencer's edn. 1980, (pp. 7-54).

Bayley, John. *Shakespeare and Tragedy*, 1981.

Bevington, D.M. *Twentieth-Century Interpretations of 'Hamlet'*, 1968.

Blake, N.F. *The Language of Shakespeare*, 1983.

Bloom, H. *William Shakespeare's 'Hamlet' : Modern Critical Interpretations*, 1986.

Booth, Stephen. 'On the Value of *Hamlet'*, in *Reinterpretations of Elizabethan Drama*, ed. Normal Rabkin, New York, 1969.

Bradley, A.C. *Shakespearean Tragedy*, 1904, rpr. many times, present edn. 1960.

Brennan, Anthony. *Shakespeare's Dramatic Structures*, 1986.

Bright, Timothy. *A Treatise of Melancholy*, London, Vautrollier, 1586. (Reprinted Facsimile Text Society, 1940) (Extracts repr. Jenkins, 1982).

Brown, J.R. and Harris, B. (eds.) *Hamlet*, 1963.

Brown, John Russel. *Shakespeare: The Tragedies*, 2001.

Bullough, Geoffrey. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Vol. 7, 1973.

Burnett, M. and Manning, J. (eds.) *New Essays on 'Hamlet'*, 1994.

Calderwood, J. *Shakespeare and the Denial of Death*, 1987.

Campbell, Lily B. *Shakespeare's Tragic Heroes, Slaves of Passion*, 1930, (edn. used 1961), (pp. 109-147).

Cartwright, K. *Shakespearean Tragedy and Its Double*, 1991.

Charlton, H.B. *Shakespearian Tragedy*, Cambridge, 1948.

Charney, Maurice. *Style in 'Hamlet'*, Princeton, New Jersey, 1969.

Clemen, W.H. *The Development of Shakespeare's Imagery*, 1951.

Coghill, Nevill. *Shakespeare's Professional Skills*, 1964.

Cole, S. *The Absent One*, 1985.

Coleridge, S.T. *Shakespearean Criticism*, ed. T.M. Raysor. Everyman's Library edn. 2 Vols., 1960.

Colie, Rosalie L. *Shakespeare's Living Art*, Princeton, 1974.

Conklin, P.S. *A History of 'Hamlet' Criticism, 1601-1821*, 1947, (repr. 1957).

Coyle, M. (ed.) *'Hamlet' : New Casebooks*, 1992.

Davies, B. (ed.) *Hamlet*, The Alexander Shakespeare, 1973. (edn. used 1978).

de Madariaga, Salvador. *On Hamlet*, 1948.

Dollimore, J. & Sinfield, A. (eds.) *Political Shakespeare : Essays in Cultural Materialism*, Cornell, 1985. (edn. used 1994).

Dover Wilson, J. *The Manuscript of Shakespeare's 'Hamlet' and The Problems of Its Transmission*, 1934 (repr. 1963).

Dover Wilson, J. *Hamlet*, ed. J. Dover Wilson, 1934, 2nd edn. 1936, reprinted 1968 (New Shakespeare).

Dover Wilson, J. *What Happens in 'Hamlet'*, 1935 (repr. 1971).

Edwards, P. *'Tragic Balance in Hamlet'*, Shakespeare Survey 36 (1983), pp. 43-52.

Edwards, Philip. *Hamlet* (ed.) The New Cambridge Shakespeare, 1985 (repr. many times up till 2001; Updated edition 2003 used).

Eliot, T.S. *Selected Essays*, 1932, 2nd edn. 1951.

Elsom, John. (ed.) *Is Shakespeare Still Our Contemporary ?*, 1989, (edn. used 1995).

Ewbank, Inga-Stina, '*Hamlet* and the Power of Words', in *Shakespeare Survey* 30, Cambridge, 1977.

Farley-Hills, D. (ed.) *Critical Response to 'Hamlet' 1600-1900*, 4 vols., 1995-1999.

Fergusson, Francis. *The Idea of a Theater*, Princeton, N.J., 1949.

Fisch, Harold. *Hamlet and the Word*, New York, 1971.

Foakes, R.A. *Hamlet Versus Lear : Cultural Politics and Shakespeare's Art*, 1993.

Furness, H.H. *Hamlet* (A New Variorum Edition of Shakespeare) 1877, repr. 1963, II, 143-393.

Garber, *Shakespeare's Ghost Writers*, 1987.

Gollancz, Sir Israel, *The Sources of 'Hamlet'*, 1926 (2nd edn. 1973).

Gottschalk, P. *The Meanings of 'Hamlet': Modes of Literally Interpretations Since Bradley*, 1972.

Greenblatt, S. *Hamlet in Purgatory*, 2001.

Greer, Germaine. *Shakespeare*, 1986.

Greg, W.W. *The Shakespeare First Folio*, 1955.

Hattaway, M. *'Hamlet': The Critics Debate*, 1987.

Hawkes, Terence. *Coleridge on Shakespeare*, New York, 1959, London, 1969. (Latter edition used).

Hawkes, Terence, (ed.) *Alternative Shakespeares*, Vol. 2, 1996. (pp. 218-20, 223-30, 231-7).

Hazlitt, William. *The Characters of Shakespeare's Plays*, 1817, in *Complete Works*, ed. P.P. Howe, 1930-1934, IV. (repr. 1961 in Everyman's edn).

Hibbard, G.R. *Hamlet* (ed.) Oxford World's Classics, 1987. (edn. used 1998).

Holland, N.N. *The Shakespearean Imagination*, Indiana, 1964. (pp. 150-179).

Holloway, John. *The Story of the Night*, 1961.

Honigmann, E.A.J. 'The Politics of *Hamlet*', in *Hamlet*, ed. Brown and Harris, 1963.

Honigmann, E.A.J. *The Stability of Shakespeare's Text*, 1965.

Honigmann, E.A.J. *Seven Tragedies*, 1976.

Horowitz, David. *Shakespeare : An Existential View*, 1965.

Hoy, C. *Hamlet* (Norton Critical Edition) 1963, pp. 145-266.

Hubler, E. *Hamlet* (The Signet Classic Shakespeare), 1963, pp. 189-264.

Hulme, Hilda M. *Explorations in Shakespeare's Language*, 1962.

Hunter, G. '*Hamlet* Criticism', *Critical Quarterly I*, (1959), pp. 27-32.

Hussey, S.S. *The Literary Language of Shakespeare*, 1982 (edn. used 1992).

James, D.G. *The Dream of Learning*, Oxford, 1951.

Jenkins, Harold. 'Hamlet and Ophelia', 1963, *Proceedings of The British Academy*, XLIX, (pp. 135-51).

Jenkins, Harold. '*Hamlet*' then till now', *Shakespeare Survey* 18 (1965).

Jenkins, Harold. *Hamlet*, (ed.) (The Arden Shakespeare) 1982 (repr. many times; edn used 2003).

Jump, J. (ed.) *Shakespeare : 'Hamlet': A Casebook*, 1968.

Jump, J. '*Hamlet*', in *Shakespeare* (Select Bibliographical Guides) ed. S. Wells, 1973 (pp. 144-158).

Kerrigan, J. *Revenge Tragedy*, 1996.

Kerrigan, W. *Hamlet's Perfection*, 1994.

Kinney, A. (ed.) *'Hamlet' : New Critical Essays*, 2002.

Kitto, H.F.D. *Form and Meaning in Drama*, 1956.

Knights, L.C. *An Approach to Hamlet*, 1960.

Knight, Wilson. *The Wheel of Fire*, 1930, 2nd edn. 1949, repr. 1960, 1969.

Kokeritz, Helge. *Shakespeare's Pronunciation*, 1953.

Kott, Jan. *Shakespeare, Our Contemporary*, 1964. (pp. 48-61).

Lavater, Lewes, *Of Ghosts and Spirits Walking by Night*, tr. R.H. in 1572 [in Latin 1570] Edited by J. Dover Wilson and May Yardley, 1929. (2nd edn. 1961).

Lawrence, W.J. *Pre-Restoration Stage Studies*, 1973.

Leech, C. 'Studies in *Hamlet*', 1901-1955, in *Shakespeare Survey* 9 (1956), 1-15.

Lee, John. *Shakespeare's 'Hamlet' and the Controversies of Self*, 2000.

Levin, Harry. *The Question of 'Hamlet'*, 1959, New York.

Lewis, C.S. 'Hamlet : The prince or the poem ?', *British Academy Proceedings*, 1942.

Lyons, Bridget Gellert. *The Voices of Melancholy*, 1971.

Mack, Maynard. 'The World of Hamlet' (1952). repr. Barnet's *Signet* edn. of *Hamlet*, 1963 and in J. Jump's *Shakespeare : Hamlet : A Casebook*, 1968.

Matthews, Honor. *The Primal Curse : The Myth of Cain and Abel in The Theatre*, 1967.

Mooney, M.E. *'Hamlet' : An Annotated Bibliography of Shakespeare Studies 1604-1998*, 1999.

Muir, Kenneth. *The Sources of Shakespeare's Plays*, 1977.

Neill, M. *Issues of Death*, 1999.

Nietzsche. *The Birth of Tragedy*, tr. F. Golffing, Anchor Books, 1956.

Nosworhy, J.M. *Shakespeare's Occasional Plays*, 1965.

Onions, C.T. *A Shakespeare Glossary*, 1911 (and many subsequent edns., edn used 1975).

Parker, Patricia. *Shakespeare from the Margins : Language, Culture, Context*, Chicago, 1996.

Prosser, Eleanor. *Hamlet and Revenge, Stanford*, 1967 (2nd edn. rev. 1971).

Partridge, Eric. *Shakespeare's Bawdy*, 1947 (edn. used 1968).

Raysor, T.M. *Shakespearean Criticism*, 1930; 2nd. edn. 1960.

Ribner, Irving. *Patterns in Shakespearian Tragedy*, 1960. (edn. used 1969).

Ridler, Anne (ed.) *Shakespeare Criticism 1919-1935*, OUP, 1937, (edn. used 1965).

Righter, Anne. *Shakespeare and the Idea of the Play*, 1962. (edn. used 1967).

Rubinstein, Frankie. *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, 1984 (edn. used 1989).

Schmidt, Alexander. *Shakespeare–Lexicon*. 2 vols. 1874-5. Revised G. Sarrazin. 1902 (Many subsequent edns. edn used 1982).

Scofield, M. *The Ghosts of 'Hamlet' : The Play and Modern Writers*, 1980.

Seng, P.J. *The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare*, 1967.

Showalter, E. 'Representing Ophelia', in *Shakespeare and the Question of Theory*, P. Parker and G. Hartman (eds.) 1985 (edn. used 1990).

Schücking, L.L. *The Meaning of 'Hamlet'*, 1937.

Smith, P. and Wood, N. (eds). *'Hamlet' : Theory in Practice*, 1996.

Sisson, C.J. *New Readings in Shakespeare*, 1956.

Spencer, T.J.B. 'The Decline of *Hamlet*', in *Hamlet* ed. by Brown and Harris, 1963.

Spencer, T.J.B. *Hamlet* (ed.) 1980 (New Penguin Shakespeare).

Spurgeon, C. *Shakespeare's Imagery and What it tells us*, 1926.

Sternfeld, F.W. *Music in Shakespearean Tragedy*, 1963.

Stoll, E.E. *Art and Artifice in Shakespeare*, 1933.

Tardiff, J. and Morrison, E. (eds.) *Shakespearean Criticism*, 1993, XXI.

Tilley, Morris Palmer. *A Dictionary of The Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth centuries*, 1950.

Tillyard, E.M.W. *Shakespeare's Problem Plays*, 1950 (2nd edn. 1960).

Verity, A.W. *The Tragedy of Hamlet*, 1904, repr. many times (edn used 1950).

Vickers, B. *Appropriating Shakespeare*, 1993.

Waldock, A.J.A. *'Hamlet' : A Study in Critical Method*, 1931 (repr. 1963).

Watson, R. *The Rest is Silence*, 1994.

Watts, C. *Hamlet* (New Critical Introductions to Shakespeare), 1988.

Weitz, M. *'Hamlet' and the Philosophy of Literary Criticism'*, Chicago, 1964.

Werner, Sarah. *Shakespeare and Feminist Performance : Ideology on Stage*, 2001.

Wells, S. 'A Reader's Guide to *Hamlet*' in *'Hamlet'*, ed. Brown & Harris, 1963.

Wells, S. (ed.) *Shakespeare in the Theatre : An Anthology of Criticism*, 2000.

West, Rebecca. *The Court and the Castle*, 1958.

Wismsatt, W.K. (ed.) *Dr. Johnson on Shakespeare*, New York, 1960; London, 1969, (The Latter used).

Williamson, C.C.H. *Readings on the Character of Hamlet, 1661-1947*, 1950.

Wright, George T. *Shakespeare's Metrical Art*, University of California Press, Berkeley & Oxford, 1988. (edn. used 1991).

للمترجم

أ - في النقد واللغة :

النقد التحليلـــي	*	(فى النقد الأدبى) الـطبعة الأولى ١٩٦٣ - مكتـبة الأنجلو المصرية - الـطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهـيئة المصرية العامة للكتاب .
فن الكوميديـا	*	(فى النقـد الأدبى) الطبعـة الأولى ١٩٨٠ الأنجلو المصرية (نقد) .
الأدب وفنونـه	*	(فى النقد الأدبى) الطبـعة الأولى ١٩٨٤ - الثقـافة الجـماهيـرية - الطبعـة الثـانية ١٩٩٢ - الهـيئـة المصرية العامة للكتاب .
المسرح والشعر	*	(فى النقد الأدبى) الطبـعة الأولى ١٩٨٦ دار غريب (نفد) .
فن الترجــــمة	*	(دراسـة لغويـة) الطبعـة الأولى ١٩٩٢ لونجمان، (ط٨ـ٢٠٠٤) .
فى الأدب والحياة	*	(فى النقد الأدبى) الطبـعة الأولى ١٩٩٣ - الهيـئة المصريـــة العامة للكتاب .
التيارات الـمعاصرة فى الثـقافة العربية	*	١٩٩٤ - مكتبـة الأسرة - الهيئـة المصرية العـامة للكتاب .
قضايا الأدب الحديث	*	(فى النقد الأدبى) الطبـعة الأولى ١٩٩٥ - الهيـئة المصريـة العامـة للكتاب .
المصطلحات الأدبية الحديثة	*	(فى النـقـد الأدبـى) الطبــعـــة الأولى ١٩٩٦ -

(لونجمان) الطبعة الثانية (١٩٩٧) لونجمان . (ط ٣ - ٢٠٠٢) .

الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق	*	(فى اللغة والأدب) الطبعة الأولى ١٩٩٧ (لونجمان) (ط ٢ - ٢٠٠٢)
مرشد المترجم	*	(مدخل إلى التحولات الدلالية والفروق اللغوية (لونجمان) ٢٠٠٠.
نظرية الترجمة الحديثة	*	(مقدمة لمبحث دراسات الترجمة) (لونجمان) ٢٠٠٣.

ب - أعمال إبداعية :

جاسوس فى قصر السلطان	*	(مسرحية شعرية) قددمت علي المسرح في عام ١٩٩٢ ونشرت ١٩٩١ هيئة الكتاب . .
رحلة التنوير	*	(مسرحية وثائقية مع سمير سرحان والمادة العلمية لسامح كريم) قدمت على المسرح عام ١٩٩١ ونشرت ١٩٩٢ هيئة الكتاب .
ليلة الذهب	*	أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب .
حلاوة يونس	*	أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب .
السادة الرعاع	*	(مسرحية) ١٩٩٣ هيئة الكتاب .
الدرويش والغازية	*	(مسرحية) ١٩٩٤ هيئة الكتاب .
أصداء الصمت	*	ديوان شعر ١٩٩٧ هيئة الكتاب .
واحات العمر	*	سيرة أدبية ١٩٩٨ هيئة الكتاب .
واحات الغربة	*	سيرة أدبية ١٩٩٩ هيئة الكتاب .
حورية أطلس	*	ديوان شعر ٢٠٠١ هيئة الكتاب .
حكايات من الواحات	*	سيرة أدبية ٢٠٠٢ هيئة الكتاب .
الجزيرة الخضراء	*	رواية ٢٠٠٣ هيئة الكتاب .
طوق نجاة	*	ديوان شعر ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .
حكاية معزة	*	قصة شعرية ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .
زوجة أيوب	*	قصة شعرية ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .

جـ - مترجمات إلى العربية :

الرجل الأبيض فى مفترق الطرق	* القاهرة - جمعية الوعى القومى - ١٩٦١ (نقد) .
حول مائدة المعرفة	* القاهرة - مؤسسة فرانكلين - ١٩٦٢ (نقد) .
درايدن والشعر المسرحى	* (مع مجدى وهبة) الطبعة الأولى دار المعرفة - ١٩٦٣ ، الطبعة الثانية الأنجلو ١٩٨٢ ، الطبعة الثالثة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ .
ثلاثة نصوص من المسرح الإنجليزى	* الطبعة الأولى الأنجلو ١٩٨٠ ، الطبعة الثانية - هيئة الكتاب ١٩٩٤ .
الفردوس المفقود (ملتون)	* الجزء الأول ١٩٨١ - هيئة الكتاب (نقد) .
الفردوس المفقود	* الجزء الثانى ١٩٨٦ - هيئة الكتاب .
روميو وجوليت (شيكسبير)	* (إعداد مسرحى غنائى) دار غريب ١٩٨٦ (نفد)
تاجر البندقية (شيكسبير)	* ١٩٨٨ هيئة الكتاب .
عيد ميلاد جديد (أليكس هيلى)	* ١٩٨٩ - مركز الأهرام للترجمة والنشر .
يوليوس قيصر (شيكسبير)	* ١٩٩١ - هيئة الكتاب .
حلم ليلة صيف (شيكسبير)	* ١٩٩٢ - هيئة الكتاب .
روميو وجوليت (شيكسبير)	* (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٣ .
الملك لير (شيكسبير)	* (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٦ .
هنرى الثامن (شيكسبير)	* (الترجمة النثرية الكاملة الأولى) هيئة الكتاب ١٩٩٧ .
سيرة النبى محمد ﷺ	* (كارين آرمسترونج - سطور - ١٩٩٨ (مع د. فاطمة نصر) .
القدس	* (كارين آرمسترونج - سطور - ١٩٩٨ (مع د. فاطمة نصر) .
مأساة الملك ريتشارد الثانى (شيكسبير)	* هيئة الكتاب - ١٩٩٨ .
معارك فى سبيل الإله	* (كارين آرمسترونج - سطور - ٢٠٠٠ (مع د. فاطمة نصر) .
مختارات من الشعر الرومانسى للشاعر وردزورث	* مع مقدمة - هيئة الكتاب ٢٠٠٢ .

* ملحمة ساحرة للورد بايرون، هيئة الكتاب ٢٠٠٣.
* مسرحية لشيكسبير، هيئة الكتاب ٢٠٠٤ .

مؤلفات بالإنجليزية :

Dialectic of Memory : A Study of Wordsworth's Little Prelude, Cairo 1981, State Publishing House (GEBO) .

Lyrical Ballads 1798 : ed with an introduction, Cairo, GEBO, 1985.

Varieties of Irony : an Essay on Modern English Poetry, Cairo, GEBO, 1985, 2nd ed. 1994 .

Naguib Mahfouz Nobel 1988 : a Collection of critical essays (Cairo, GEBO, 1989).

Prefaces to Arabic Literature : (the post - Mahfouz era) with a miniature anthology of modern arabic Poetry since the 1970s by M.S. Farid, Cairo GEBO, 1994 .

The Comparative Tone : Essays in Comparative Literature, with a Bibliography of Arabic Literature in Translation by M.S. Farid. GEBO, 1995.

Comparative Moments, : Essays in Comparative Literature and an Anthology of Post-modernist Arabic poetry in Egypt, with appendices by M. S. Farid, GEBO, 1996 .

On Translating Arabic : A Cultural Approach, Gebo, 2000.

The Comparative Impulse, with M. S.El-Komi & M.S. Farid, GEBO, 2001.

مترجمات إلى الإنجليزية :

Marxism and Islam : (by Mostafa Mahmoud), Cairo, Dar Al-Maaref. 1977 (reprinted several times. the last in 1984).

Night Traveller : (by Salah Abdul-Saboor) with an introduction By S. Sarhan. Cairo, GEBO, 1979, 2nd ed. Cairo, 1994.

The Quran : an attempt at a modern reading, : (by Mostafa Mahmoud) Cairo, 1985.

The Music of Ancient Egypt : (by M. Al-Hifni) Cairo. 1985 Belgrade. MPH, 1985. 2nd ed. Cairo (in the Press) .

The Trial of an Unkown Man : (by Izz El-Din Ismail) Cairo, GEBO · 1985.

Modern Arabic Poetry in Egypt : an anthology with an introduction Cairo, GEBO, 1986 .

The Fall of Cordova : (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1989 .

The Language of Lovers' Blood, (by Farooq Shooshah) Cairo GEBO, 1991.

Time to Catch Time : (by Farooq Shooshah) Cairo, GEBO, 1996 .

A Thousand Faces has the Moon : (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1997 .

Shrouded by the Branches of Night : (by M. Al-Faytovre) Cairo, GEBO, 1997 .

Leila and the Madman (Laila wal-Majnoun) : (by Salah Abdul-Saboor). Cairo, 1998.

An Ebony Face (by Farooq Shooshah) : Cairo, GEBO, 2000.

Time in the Wilderness : (Habiba Mahammadi) Cairo, GEBO, 2001.

On the Name of Egypt (salah Jaheen) Cairo, GEBO, 2002 .

Short Stories (Mona Ragab) with A. Gafary, Cairo, GEBO, 2002.

Modernist and Postmodernist Arabic Poetry in Egypt, Cairo, GEBO, 2002.

Angry Voices, an anthology of the off-beat poetry of the 1990s in Egypt, : Arkansas Univ. Press, USA, 2003 (forthcoming).

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠٠٤/١٨٥٥٤

I.S.B.N.9 77 - 01 - 9352 - 6